

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Experiencia Cinemática en 5 Metros De Poemas de
Carlos Oquendo de Amat**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

José Miguel Vásquez Agüero

Lima-Perú

2010

Experiencia cinematográfica en **5 metros de poemas** de Carlos Oquendo de Amat

“No quiero ser feliz con permiso de la policía”

Martín Adán

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	04
CAPÍTULO 1	
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	14
CAPÍTULO 2	
SIMULTANEÍSMO.....	38
2.1 Variar los tiempos de la enunciación.....	49
2.2 Describir indirectamente al objeto.....	56
2.3 Presentar múltiples espacios en un mismo instante.....	61
CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	81

Introducción: La experiencia cinematográfica

Desde cualquier perspectiva de crítica, la poesía se presenta como un campo problemático de interpretación. Basta sólo con pensar que lo poético excede los límites de lo puramente literario, o verbal. Sin embargo, y a modo de una tentativa de propuesta de definición, planteamos que la poesía es una forma literaria que, basada en una organización reiterativa e intencionalmente formalizada y significativa en sí misma de las diversas entidades de la lengua, representa una acción discursiva dirigida principalmente a llamar la atención del receptor sobre las estrategias lingüísticas utilizadas en la generación y construcción de sentido. Lo que problematiza más el asunto es que justamente al ser un espacio epistemológico distinto (el de la poesía), las perspectivas de interpretación de significados se amplían mucho más, representando no sólo una dicción sino la creación de un mundo propio con cierta autonomía.

Durante la década de 1920, en Hispanoamérica, el fenómeno conocido como vanguardia tuvo entre sus representantes más interesantes y atractivos, a escritores que advirtieron en la experimentación un medio creativo para expresar su inconformismo intenso ante una realidad que consideraban unidimensional, plana y poco atractiva. La visión del porvenir de las vanguardias propugnaba, entre otras cosas, una consolidación de lo humano específico en busca de una liberación, con el marco de la modernización social. Específicamente lo

interesante de ciertos ejemplos puntuales, significativos y destacables en aquella época en Latinoamérica es la actitud de autonomía con la que re-localizaron los códigos de los movimientos vanguardistas, lejos de celebrar ciegamente lo que llegaba de Europa. La estética, lo puramente conceptual, estuvo al servicio de sus propias búsquedas y apetitos, sin avenirse dócilmente a los dictados del sentido común imperante o, incluso, de los lugares comunes en que caían con facilidad quienes se adscribían a alguna de las escuelas vanguardistas. Tal audacia y mérito se puede atribuir a autores como Martín Adán en *La casa de cartón* o César Vallejo a lo largo de casi toda su obra poética.

A propósito de César Vallejo y de los diversos movimientos vanguardistas, ya en 1926, el poeta había reparado en este fenómeno, conocido por la prensa y los círculos intelectuales de la época como “poesía nueva”. La crítica de Vallejo es implacable y contundente, pues desde su tribuna denunció cómo se tomaba por novedosa cualquier escritura que tuviera entre sus versos palabras propias del glosario de moda (extranjerismos, científicismos, etc.). *No importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva* (Lauer, *La Polémica* 183), escribió alguna vez Vallejo. Contrariamente, Vallejo sostiene que toda poesía genuinamente “nueva” es aquella que no utiliza forzosamente jerga moderna, aquella que no enuncia el vocablo “cinema”; sino que transmite, plenamente, la emoción cinematográfica¹. Otra opinión atendible es la de Jorge

¹Vallejo señala: “Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos” (...). No importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay

Basadre, quien señala la escenificación consciente del espacio y la movilidad como aportes valiosos en el seno de una nueva sensibilidad artística. Por aquellos años, escribe sobre el cine:

Su inmersión en el tiempo, nos permite la aceleración de los procesos lentos y, al mismo tiempo, espaciar el más pequeño gesto y las más huidizas formaciones del movimiento. Su inmersión en el espacio abarca lo microscópico como lo cósmico, incorporando a la vida escénica; por primera vez, a la ciudad, al mar, al cielo, al paisaje, a la molécula. Y así la fantasía tiene inauditas posibilidades de libertad y orden. La estética del gesto recibe un insondable aporte con el devenir del cinema (35).

¿No es acaso el poemario de Oquendo, transmisor de esa nueva sensibilidad?

En esta investigación nos interesa demostrar cómo es representada y cómo opera la experiencia cinemática en los poemas de *5 metros...*

Para ello, definimos experiencia cinemática como **la escenificación del movimiento y la espacialidad a través de una serie de recursos distribuidos sobre el blanco de la página o por medio de las figuras retóricas, a fin de transmitir al lector la emoción del espectador bajo una modalidad lúdica.**

que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua ni nada (...). El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos tempestades nerviosas, profundas perspicacias sentimentales, amplificando vivencias y comprensiones y dosificando el amor: La inquietud entonces crece y se exaspera, y el soplo de la vida, se aviva (...). Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinemática”. (Lauer, Mirko. *La polémica del vanguardismo*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, p.183). Los argumentos de Vallejo, pronunciados en el año 1926, describen elocuentemente la mística de la poesía de Oquendo de Amat, poeta al cual, hasta donde se sabe, no llegó a leer. Recordemos que *5 metros de poemas* fue escrito entre los años 1923 y 1925, para ser publicado al cabo de unos años, en 1927, así que es imposible que Vallejo hubiera leído a Oquendo cuando redactó el citado artículo, lo cual no puede sino dejarnos un sabor extraordinario.

Definimos así el término “experiencia cinematográfica” puesto que la visualidad no es su único atributo, es decir, su ejecución no se restringe al inusual empleo y disposición de la tipografía como experimento óptico. La experiencia cinematográfica se vale primordialmente de las figuras retóricas para transmitir una visión del mundo y, de modo más preciso, para otorgar al discurso una existencia diversa a través de las imágenes y situaciones planteadas en cada verso, cuya inteligente, audaz y fantástica combinación deviene en simultaneidad y en significados más profundos.

Para plantear, en concreto, las anteriores especificaciones en torno a la definición de experiencia cinematográfica y sus posibilidades hermenéuticas, hemos utilizado como herramienta teórica básica la Neoretórica de Stefano Arduini, quien fija en la figura retórica un modo de organización conceptual del mundo y no una desviación del lenguaje cotidiano (supuesto grado cero del lenguaje).

Arduini define a la **figura retórica** como un **universal antropológico de la expresión**. “Universal” en tanto es un mecanismo que atañe a una característica específica del ser humano, el cual piensa con metáforas; “de la expresión” en tanto hace referencia a la manera cómo el ser humano organiza su propia facultad comunicativa, restringiendo el concepto de “expresión” a la manifestación individual a través de las palabras.

Esta idea de la figura retórica es relevante, dado que nos interesa sostener que Carlos Oquendo de Amat no es un poeta meramente *naïf* e inofensivo. A fin de profundizar en sus planteamientos ético-estéticos, buscamos demostrar cómo funciona la **experiencia cinemática** en *5 metros de poemas* para explicar, además, complementariamente, la autoconciencia del autor al momento de elaborar su universo poético, y es que la experiencia cinemática debe ser entendida ampliamente, para considerarla no como un fin sino como un medio.

Para configurar la **experiencia cinemática** (escenificación de movimiento y espacialidad) Oquendo emplea los siguientes recursos técnicos:

1. Empleo de una sintaxis con sentido espacial.
2. Dimensión de volumen.
3. Elaboración de un estilo dividido (variedad de registros en el lenguaje).
4. Simultaneísmo.

De estos cuatro recursos técnicos, la **sintaxis con sentido espacial** resalta a primera vista, pues eleva a cada lector al rango de contemplador, luego de presentarse ante él como un elaborado desorden de versos colocados lúdicamente sobre la hoja. Es inobjetable la condición visual de *5 metros...*, la materialidad del elemento lingüístico como factor que modifica el contenido de la poesía, el énfasis en el uso de la página en blanco sobre la cual los versos han de ser dispuestos; no obstante, nuestro análisis no enfatizará este recurso, aunque

exista más adelante un retorno sobre este punto, al comentar el apartado sobre “poesía visual” que realiza Carlos Germán Belli en su tesis doctoral sobre Oquendo de Amat.

En lo que respecta a la **dimensión de volumen** y al **estilo dividido** podemos adelantar algunos comentarios referenciales. La dimensión de volumen es una forma de organización del texto que lo libera de la unidimensionalidad de la expresión del libro como expectativa, puesto que el propio libro físico deviene significativo en la propuesta poética. En lo que concierne al estilo dividido, éste es la pluralidad de estilos que alternan al interior de una misma obra literaria, con lo cual nos alejamos de cualquier concepción purista de los códigos literarios para poder profundizar en otra clase de textos que no se adecuan a reglamentos generales estilísticos. El poemario de Carlos Oquendo de Amat, como veremos más adelante, hay una tensión, básicamente entre dos códigos: el vanguardista, y otro más tradicional.

Ambos elementos de la experiencia cinemática, dimensión de volumen y estilo dividido, serán expuestos de modo sucinto, a lo largo del primer capítulo (Estado de la cuestión) para evitar una mera acumulación de comentarios interpretativos y particularidades técnicas. En vista de la heterodoxa composición del libro que abordamos en esta investigación, preferimos hacer una reflexión sobre algunos aspectos y enfatizar en otros, hecho que permitirá a futuros investigadores dialogar con los puntos que aquí son planteados.

Nuestra atención habrá de centrarse en otra técnica: **el simultaneísmo**, enfocado desde el ámbito de la figura retórica. Así, en el transcurso de los siguientes capítulos y después de examinar la crítica y las investigaciones que existen en torno a la cuestión que nos centra, daremos pie al estudio del **simultaneísmo** en el poemario, manifestado a través de las figuras retóricas.

Antes de dar inicio al estado de la cuestión, es preciso delimitar el cariz de nuestro enfoque interpretativo, haciendo hincapié en el concepto de **campo retórico**, propuesto por Stefano Arduini. Nos explayamos sobre este punto. Cuando hablamos sobre las literaturas de vanguardia es indispensable dejar sentado que éstas surgen como una manifestación de rompimiento de cánones culturales. Las vanguardias florecieron y desarrollaron con mayor vigencia durante las primeras tres décadas del siglo XX, y aunque hubo diferencias conceptuales e incluso ideológicas entre sus postulados y representantes, podemos afirmar que compartieron una plena conciencia de su rechazo a las tradiciones literarias precedentes que preconizaban, durante el siglo anterior, una rigurosidad formal ostensible, por ejemplo, en el cuidado de la métrica y en el uso de un lenguaje culto. A pesar de las grandes discrepancias, como acabamos de señalar, si hay algo en lo que las vanguardias coincidieron fue en su alejamiento de todo pasadismo retórico y en la toma de posición decidida frente a su papel como elaboradores de un discurso trasgresor, dicha ruptura suponía una renovación estética e incluso social, en tanto proyectaba al individuo hacia posibilidades emergentes de interacción tal como se aprecia en el futurismo y su fascinación por

el maquinismo y la velocidad que modificó notablemente las formas de convivencia o, desde una trinchera totalmente opuesta, en el surrealismo cuyos postulados devinieron marxistas. Este registro de voces poliformes sienta algunas bases de lo que podría considerarse como una estética particular vinculada a los cambios sociales, pero es necesario enfatizar que el polimorfismo vanguardista se trata de la afirmación de la diversidad que no puede ser asumida con un criterio unificador. Oquendo de Amat, vanguardista y poeta, anima un proceso creativo y una obra atendible en este sentido. Pero entonces, se plantea un falso problema para la interpretación de su obra: ¿Es pertinente hablar de estructuras culturales paralelas a la escritura, en el análisis literario? ¿El aire de tiempo, la características de una sociedad inciden en él? ¿Es pertinente una aproximación contextual a los discursos, en este caso, poéticos?

Lucien Goldmann en *Marxismo y ciencias humanas*, manifestó:

A mí nunca se me ocurrió utilizar categorías sociológicas para comprender la obra, cuyo valor estético depende ante todo de su riqueza, de su coherencia significativa y de la coherencia entre su universo y la forma en el sentido estricto del término. Sólo que para dilucidar esa significación y esas coherencias internas debo utilizar procedimientos explicativos que implican la inserción de esa obra en una estructura más vasta, es decir, una estructura social (29).

Cuando Goldmann hace referencia a una estructura más vasta nos permite recordar que la crítica de la poesía vanguardista, de por sí innovadora, requiere visiones menos restringidas y más enriquecedoras como las de Stefano Arduini, Giovanni Bottirolí o el propio Antonio García Berrio, en las que debemos superar el inmanentismo radical que se centra en la *elocutio* (uso de las figuras retóricas) y

dispositio (organización de los versos y del material referencial en una totalidad estructurada), desatendiendo su articulación con los aspectos de la *inventio* (cosmovisión) y el contexto en que se produce el discurso.

La noción de **Campo Retórico**, en nuestra consideración, es relevante para efectuar una interpretación textual minuciosa. El Campo Retórico es entendido como un vasto registro de experiencias adquiridas por los individuos y la sociedad; y nos permite una comprensión global del texto, además del necesario y consabido análisis de las figuras retóricas. Stefano Arduni define al Campo Retórico como “el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación (...) El Campo Retórico es pues, el depósito al que no puede menos que atañer cualquier acto textual. Aquél identifica comunicativamente una cultura como tal; delimita, por así decirlo, sus confines. (47)”.

El Campo Retórico es un “depósito” que contiene al “hecho retórico” y al “texto retórico” (producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador), siendo el primero “el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico (e) incluye todos los factores que hacen posible su realización (45)”. Forman parte del hecho retórico: el texto (el cual naturalmente será el “gozne” del hecho retórico), el emisor, el receptor, el referente (todo aquello que constituye el espacio de mundo posible dentro del texto) y el contexto, que Arduini define como “las

circunstancias que permiten la producción del texto, sea aquel que atañe a los elementos externos implicados en la performance del discurso (46)".

De lo expuesto podemos concluir que la investigación literaria debe procurarse a sí misma como una ciencia compleja (sin dogmas de fe), una ciencia sintética que se proyecte y fundamente en el ser humano. Entonces, preguntas más complejas sobre cómo un orden social (sentido común o prejuicio colectivo de una época) entraña el nacimiento de textos retóricos, requerirán respuestas más audaces en concordancia a los nuevos tiempos.

Las pesquisas que presentamos en esta investigación y análisis procuran aportar alguna novedad en este sentido, porque otro de los objetivos de esta investigación es recuperar estos análisis críticos menos estereotipados y más acordes con poetas como el que atañe en esta oportunidad.

CAPÍTULO I: Estado de la cuestión

A continuación realizaremos un repaso de las principales proposiciones que, en el campo de la crítica literaria, han sido vertidas y animadas por el poemario *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, obra llamativa y singular por la atención que merece dadas las particulares características relativas a su dimensión de volumen, además, también por su forma de acordeón concomitante que modifica la pasividad del libro convencional, haciendo patente la existencia de un parámetro novedoso que quiebra la expectativa clásica atendible en la relación entre lector y libro.

El poemario comenzó a ser escrito cuando su autor contaba apenas con 16 años de edad (año 1923), hecho que llama la atención por acusar la precocidad del poeta puneño. *5 metros de poemas* es un libro organizado a manera de espectáculo (después del cuarto poema aparece un “*intermedio* de 10 minutos” como en las viejas proyecciones fílmicas) o bien como objeto de parodia en un sentido vitalmente crítico (la instrucción que inicia el poemario grafica este sentido: *abra el libro como quien pela una fruta*, además hay una ironía en el título del poemario (5 metros de poemas), que percibimos como un énfasis en la crítica a las relaciones de consumo a las que se han reducido las asociaciones entre el ser humano y la vida (o la belleza misma).

A este respecto existe alguna bibliografía: estudios, artículos, o reseñas. Los primeros análisis sobre el poeta fueron realizados alrededor de las décadas de 1940 y 1970 entre otros por Estuardo Núñez, Luis Monguió, José Luis Ayala, Mario Vargas Llosa y Javier Sologuren. Dichos análisis o comentarios insinúan esbozos de una primera crítica aún incipiente para consolidarla como un instante fundacional de la investigación relacionada a Oquendo de Amat. Los mencionados autores se refieren al poeta más para elogiar su amplio registro lingüístico, su vitalidad o para enfatizar aspectos de su biografía; a pesar de ello, cabe resaltar que sus alcances resultan interesantes y necesarios para rescatar a un autor cuya obra había pasado casi desapercibida durante poco más de una década. El poeta había muerto en 1936, muy joven² y en el destierro (recordemos su figura como agitador comunista); el hecho de que el único libro de un escritor desconocido, marginal y ya fallecido comenzara a ser comentado, era mucho más de lo que se hubiera podido esperar en los años inmediatamente posteriores a su deceso.

Luego de estos primeros alcances y comentarios que rescatan la obra del poeta puneño, se da un acercamiento más analítico que el crítico literario Raúl Bueno hace de la poesía y las particularidades estilísticas de Oquendo de Amat. Le da así un lugar propio como voz original, resaltando la creatividad de sus imágenes convincentes y la sencillez de su estilo:

² El poeta murió pronto a cumplir 31 años. Resulta irónico que haya escrito a los 19 aquel verso en el poema "New York": "Nadie podrá tener más de treinta años"

Su poesía (...) está constituida de los elementos de lenguaje más corrientes, como palabras de uso frecuente, descargadas de misterio y sonoridad. Sus metáforas, aunque extrañas, son casi siempre de fácil lectura, porque son visuales, están cargadas de luz y de color, y están basadas en realidades de todos los días, domesticadas por el uso o por la experiencia infantil (Apuntes sobre el lenguaje, 56)

Por contraste, el comentario de Raúl Bueno también hace referencia a otra clase de escritor, el que normalmente se contenta mediante signos establecidos en transmitir intenciones particulares o realidades muy concretas, pero olvida frecuentemente que las letras, palabras y frases son elementos aislados dentro del texto. Existen las proporciones, el equilibrio, la armonía y la perspectiva. Normalmente se utiliza el alfabeto sin buscar nuevas relaciones con él, pero una comunicación fundamentada en la integración de varios lenguajes, capaz de utilizar creativamente los medios de expresión que ofrecen los nuevos tiempos, nos hace prescindir de los esquemas que veníamos asumiendo por tradición. Oquendo de Amat, se transforma en un creador visual que no rechaza las relaciones cotidianas que se hallan imbuidas por el lenguaje, sino que hace de éste mismo un material más, para utilizarlo en su creación. El lenguaje que utilizamos a diario es empleado, aludiendo a unas cosas por medio de otras³, transformando la información puramente semántica en información estética, cuya significación se produce independientemente de los significados convencionales de la lengua, hecho que no valida las hipótesis que entienden la poesía como una desviación de un supuesto “grado cero” del lenguaje o lenguaje estándar. Podemos sostener en cambio que dicha manipulación devela el potencial

³Sobre el particular, Carlos Meneses anotó: “No cabe la menor duda (...) Oquendo utilizaba sus versos como si fueran juguetes (...) nos parece verlo con un joyel de piedras preciosas y continuamente ensayando la manera de colocarlas en sus poemas” (*Dedo Crítico* 134)

metafórico que subyace a las estructuras lingüísticas que utilizamos cotidianamente. Como concepto, el grado cero del lenguaje resulta inapropiado dado que establece una evidente dicotomía entre poesía y habla cotidiana, descuidando una idea fundamental sobre la organización de nuestras estructuras simbólicas y comunicativas: pensamos con metáforas.

Cuando en 1980 Carlos Germán Belli presentó su tesis doctoral “La poesía de Oquendo de Amat”, el análisis literario por primera vez entró de manera integral a un tema que hasta entonces se había pensado fragmentariamente. Belli desarrolla los aspectos visuales de *5 metros de poemas*, la técnica y el estilo empleados; pero, sobre todo, la concepción estética del poeta puneño, analizando algunos poemas claves para descubrir y abordar sus tópicos más importantes.

Por otro lado, la mayoría de artículos y ensayos, que hemos podido sondear, referidos a *5 metros de poemas* hacen hincapié en abordar el fenómeno de la modernidad y la situación de las urbes latinoamericanas de comienzos del siglo XX para contrastar el contexto creativo que diferenció a los vanguardistas locales de los europeos. Otro aspecto visto, aunque en menor cuantía, es el carácter subversivo del poemario, su toma de posición frente al mundo que, lejos de ser inocua e ingenuamente concesiva frente al panorama de los artefactos modernos y los centros de poder, otorga la ventaja de un diálogo fantástico con lo que queda de humano en cada paisaje. Oquendo de Amat busca re-semantizar el frenesí tecnológico-urbano, abriendo intersticios de reflexión en cada descarga de lirismo. Este aspecto es un aporte valioso para remarcar la dimensión creativa de un

poeta, sin embargo, los alcances de la crítica únicamente han alimentado un debate que eventualmente se abre y clausura sobre el problema de la modernidad como proyecto en el horizonte de expectativas de los sujetos periféricos (vanguardistas o no), lo que anima a pensar las condiciones de inequidad entre la metrópoli cultural (Europa) y la periferia (en este caso, América Latina), descuidando el estudio del poemario como concepto estético e integral.

Afortunadamente, existe literatura sobre Oquendo que ha comprendido su obra como una propuesta conceptual bien lograda. Esta clase de crítica nos ha ayudado a formular preguntas y responder inquietudes como las siguientes:

¿Qué estrategias discursivas utiliza el autor para elaborar su poética? ¿Es Oquendo de Amat un poeta que se evade de la realidad o que, por el contrario, la critica?

Sobre este particular, tenemos en los últimos cinco años, aportes significativos de Jannine Montauban, Cynthia Vich, Allan Silva y Yasmín López, entre otros.

En lo que respecta a Oquendo de Amat, la discusión sobre la modernidad resulta ser un matiz interesante si se le encamina hacia una comprensión de la estructura del poemario, alejándonos, además, del fetichismo instrumental que se centra maquinalmente en los recursos experimentales del autor sin abordar su razón de ser. Como señala Yasmín López Lenci “no puede seguir pensándose a las

vanguardias latinoamericanas desde una perspectiva determinista y normativa de las formas, los medios y los procedimientos artísticos, sino que éstos deben evaluarse desde el problema de la visión del mundo y no de la técnica (117)".

No nos parece reconocer en la mayoría de investigadores más que aproximaciones hacia una visión panorámica de los poemas de *5 metros de poemas*. Es necesario darle cohesión a los elementos analizados, un estudio que engarce las técnicas empleadas en el poemario revelando su actitud frente al mundo como recomienda Yasmín López.

Hay una afirmación que la crítica ha enfatizado mayoritariamente, un lugar común que poco ayuda a enriquecer la lectura del poemario. Hablamos del afán que poseen muchos autores por resaltar la relación existente entre *5 metros de poemas* y el cine, ya sea a raíz de ciertas alusiones que nos da el libro en algunos de sus versos más irónicos a través de referencias fílmicas (principalmente nombres de actores famosos en la década de 1920) o a raíz de los recursos visuales como la sintaxis espacial o los poemas ofrecidos a doble página que parodian el formato del cinemascopio. En el libro, es innegable la presencia del cine y, aunque no se trate del referente principal, se trata del más obvio, no obstante un énfasis excesivo en dicha condición es insuficiente si buscamos emprender un enfoque integral a la hora de interpretar el concepto del poemario. De tal modo, resulta valioso un apunte interpretativo que enriquezca nuestro panorama de la poesía y de la organización del libro que nos compete analizar en esta ocasión. Atendiendo a estas necesidades, Jannine Montauban, en un ensayo

titulado *¿Por qué los hombres andarán oblicuos sobre la pared?* ha propuesto un enfoque interesante para comprender la riqueza de *5 metros de poemas*: el concepto de la **parodia**.

Este ensayo propone una lectura del libro a partir del concepto de parodia, no en el sentido tradicional de burla o ironía, sino como lo entiende Linda Hutcheon en *Theory of Parody*: una forma legítima de autoreflexividad y una manera de ponerse en contacto con “el intimidante legado del pasado” (...). Es fácil comprender que *5 metros de poemas* no sea sólo un texto de vanguardia, sino también una parodia de los textos vanguardistas europeos (especialmente del futurismo y su culto fetichista a la modernidad) y del cine norteamericano de los años veinte (*Dedo crítico* 71)

Más adelante señala:

La conexión entre el aspecto lúdico del poemario y su carácter cinético puede ser vista como parodia si la consideramos como una manera de “refunctioning” los códigos de una estética que Oquendo, mal que bien, conocía. Si recordamos con Hutcheon que cualquier forma codificada puede ser parodiada y no necesariamente en el mismo medio o género, *5 metros de poemas* es de manera evidente una reelaboración de los códigos cinemáticos propios de Hollywood (*Dedo Crítico* 73).

Dicha propuesta nos ayuda a sentar una lectura más profunda de la obra de Oquendo de Amat, cuya parodia alude a otros discursos y espacios diversos que le sirven como materia prima para insertar la burla. Empero, no confundamos su predilección por el humor y la fantasía con la torre de marfil en la cual el estereotipo sitúa a los poetas como si se trataran de narcisistas ensimismados que practican una locura ensayada. Sus textos funcionan como pequeñas puestas en escena de las transacciones habituales que los individuos reconocen como propias. El humor plantea una crisis de sentido, un contexto susceptible de críticas para los individuos inmersos dentro de su esfera. Por ello no resulta accidental la mención, dentro de un mismo verso en el poema *New York*, de vocablos como:

“Coney Island”, famoso parque de atracciones de la época, y “Wall Street”; ambos espacios son acercados adrede, acaso para hacer evidente un vínculo entre el frenesí de una multitud optimista y entretenida, y los roles económicos, sociales, etc. con que es normalizada. “Coney Island” y “Wall Street” son, en buena cuenta, dos de las grandes catedrales del imaginario cultural de occidente de principios del siglo 20 y, además, dos referentes esenciales del hecho retórico, es decir, de las relaciones circunscritas al momento de elaboración del texto que ayudan a construir la lógica de la búsqueda de los individuos y la manera prevaleciente de organización en un contexto dado. El juego se instala en estos versos, por medio de recursos visuales y referencias, para construir, entre otras posibilidades comunicativas, una ironía sutil contra el monolito de la realidad.

El lenguaje de la parodia, empleado dentro del libro, contrasta con la “cordura oficial”; la cual, más bien, estaría representada por una gramática lineal, sin instinto de aventura, por el discurso desarrollado de manera explícita, justamente aquello que los dadaístas denunciaron: la degradación que los intelectuales habían hecho del lenguaje. Resulta, entonces plausible que el poeta configure su discurso valiéndose, además de la parodia, del absurdo que se halla inscrito dentro de la **personificación**. En el poemario dicha figura retórica es empleada de manera constante, para desnudar y poner en evidencia una crisis de sentido, como veremos después.

En *5 metros de poemas*, la crítica de la vida como espectáculo mercantil, que ya hemos sugerido previamente, se manifiesta mediante una serie de referencias a otros discursos, por ejemplo el discurso publicitario en el poema *new york*: “SE ALQUILA ESTA MAÑANA” o “RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO” cuyos versos apelan a los anuncios comerciales y exponen la desnaturalización que halla voz en la psicología mercantil. El propio poema titulado *réclam* desarrolla la parodia, haciendo ya explícito, desde el nombre, su afán de extrapolar elementos formales de un discurso (el publicitario) sobre otro (el poético). Hacia el final de dicho poema se lee:

r
o
s
n
e
c
a

n
u compró para la luna 5 metros de poemas

Estos dos versos, establecen claramente una tensión entre fantasía y transacción comercial. A propósito de esta tensión y aproximándonos a la función de la parodia mencionada antes por Jannine Montauban, Cynthia Vich profundiza en el concepto del poemario desde una perspectiva crítica, relacionada con el consumo:

Desde el primer contacto del lector con el libro; este se presenta como un objeto listo a ser consumido: “abra el libro como quien pela una fruta”, dice su autor (...), se trata de satisfacer las ansias de comer, una necesidad básica. Pero más adelante las otras

analogías que se usan para identificar al libro lo asocian a un consumo de tipo distinto, más vinculado a la lógica mercantil. (...). La lectura se presenta como un espectáculo, como un objeto de consumo cultural ofrecido para el espectador (el “intermedio” es la marca más clara de esto). Por otro lado, el mismo título del libro hace alusión a la venta de menudeo (en este caso por “metros”) y remite al lector a la imagen de un almacén, de un establecimiento comercial. Estos dos tipos de consumo de alguna manera establecen la tensión que estructura el libro (Dedo Crítico 29).

El libro hace referencia a situaciones que contienen sus propios objetos, espacios y discursos, por ejemplo, la atmósfera del almacén o establecimiento comercial que advierte Vich. Dichos referentes son manipulados, intervenidos por la imaginación del poeta, partiendo de hipótesis fantásticas que los conducirán hasta sus últimas consecuencias. El ascensor que alcanza la luna es una clara muestra de este rasgo peculiar. La parodia de elementos tan diversos como discursos o espacios, son en suma, “los referentes organizados desde el ámbito de la inventio. Arduini define al referente indicando que éste se halla constituido por los seres, estados, acciones, procesos, ideas, reales o imaginarios que forman el conjunto referencial del texto, aquella parte de la ‘realidad’ percibida que constituye el espacio de un mundo posible dentro del texto (45)”.

Este conjunto referencial es organizado para crear significados y estimula las percepciones del lector, su modo de experimentar el libro y entender las reglas de juego, las coordenadas propuestas en el discurso, reforzando el contrato implícito que existe entre él y el autor. Por medio de la parodia que alude a los varios referentes presentes en el poemario, afianzando de manera creativa un modo nuevo de lectura, llegamos a la “escenificación” de lo cotidiano. Hablamos de escenificación y no de imitación, puesto que los referentes reales dentro del

poemario, de hecho, son reelaborados, distorsionados en gran medida atendiendo a las necesidades de organización del sentido. Si tomamos en cuenta que la experiencia cinemática es la “escenificación” del espacio y el movimiento a través de las figuras retóricas, podremos afirmar que:

1.- El espacio y el movimiento son “escenificados” dentro del poemario, a través de la parodia, entre otras figuras retóricas.

2.- En el poemario, la parodia es una reelaboración de otros discursos, principalmente de aquellos que remiten:

- Al consumo y a los espectáculos masivos: a través de figuras retóricas como: “Rodolfo Valentino hace crecer el cabello”, “Intermedio 10 minutos”, “Réclam”, “Véase el próximo episodio”, “se alquila esta mañana”,
- A experiencias comunes para el lector, de diversa índole: “abra el libro como quien pela una fruta”, “se prohíbe estar triste” (que remite a los anuncios y normativas propias del quehacer de una ciudad o de ciertas entidades y edificios públicos), la “NOTA” del poema *Film de los paisajes*⁴, etc.

3.- Esta referencia a otros discursos plantea las reglas de juego para el lector, quien percibe el libro como una escenificación donde su expectativa es quebrada.

⁴El poema *Film de los paisajes* que es presentado explícitamente como un *poema acéntrico* (pues aparece como un conjunto de versos dispersos sin un punto central que defina su centro) termina con una clara **ironía** (como se puede apreciar la ironía es otra figura retórica empleada con regularidad por el autor), dicha figura es expresada a través de un comentario aclaratorio que Oquendo de Amat desliza humorísticamente: “NOTA.- los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro, los registrarán”.

4.- Las reglas de juego del libro modifican la experiencia del lector sirviéndose de alusiones que atañen a modos y funciones insertos dentro de su cotidianeidad, cuya red de comportamientos y transacciones reconoce como propios. Volvemos a mencionar un par de ejemplos para ilustrar ello: “Se prohíbe estar triste” y “Véase el próximo episodio”.

5.- La parodia, como referencia a otra clase de discursos, organiza la **dimensión de volumen** del poemario, situando la percepción del lector dentro la experiencia cinemática.

6.- La referencia a otros discursos sirve de materia prima para que el poeta proponga su cosmovisión.

Por lo tanto existe una parodia que no se restringe a lo cinematográfico, sino una parodia más amplia de la vida que es representada y ofrecida al lector a través del lenguaje propio de los espectáculos masivos, de la velocidad y los escaparates comerciales; diversos espectáculos y experiencias en torno a los cuales orbita, ya domesticada, su cotidianeidad.

Apreciamos entonces, una característica esencial de la **experiencia cinemática**: la **dimensión de volumen**, que ya hemos definido como una forma de organización del texto que lo libera de la unidimensionalidad de la expresión del

libro como expectativa, puesto que el propio libro físico es un componente significativo en la propuesta poética.

En *5 metros de poemas*, existe una manipulación de la forma de la expresión, más precisamente del libro como objeto. La convención del poemario posee una proyección física en tanto elemento cultural con ciertas características que lo distinguen de otra clase de discursos, dicha expectativa es modificada conscientemente por el autor, y esto se evidencia desde el primer contacto entre el objeto físico en forma de acordeón que no sólo contiene versos sino:

- Instrucciones de uso: “abra el libro como quien pela una fruta”
- Notas aclaratorias: “Intermedio- 10 minutos”, “véase el próximo episodio”, la nota sobre los poemas acéntricos en “Film de los paisajes”
- Avisos publicitarios: “se alquila esta mañana”

Estos elementos modifican drásticamente la forma de la expresión convencional conocida como poemario, y funcionan como auxiliares de las coordenadas del mundo interno que se pretende transferir al lector, quien actúa como espectador-consumidor de una escenificación que gira lúdicamente en torno a la parodia.

Como es de apreciar, el poeta opta por una visión crítica sin ser en lo absoluto concesivo con la cultura que le rodea; por ejemplo, sus enunciaciones relativas al futuro (en el poema *mar* se puede leer: “Un contador azul/ el año 2100/ El Horizonte/ El Horizonte-que hacía tanto daño-/ se exhibe/ en el hotel Cry”), lejos de confirmar el mito del progreso, cuestionan la dicha prometida (La tristeza del contador) y reflejan la rutina instrumental, el desencanto y el alejamiento de la vida respecto de la naturaleza⁵.

Estas tensiones, presentes a lo largo del libro, también son evidentes entre los espacios disímiles que el yo poético enuncia, y que pueden variar desde la velocidad hipnótica de las metrópolis (el caso más evidente se da en el poema *New York*) hasta espacios bucólicos más estrechamente relacionados con la naturaleza, como en los poemas *campo* y *aldeanita*. Dicha travesía imaginaria supone un recorrido que se define por la existencia de contrastes. En efecto, la espacialidad es escenificada, abriendo paso a este intrincado cinerama de paisajes y sensaciones yuxtapuestas. Si transportamos estas tensiones al plano de la lengua, advertiremos que el poemario ofrece además múltiples estilos literarios. Si bien la poesía de Oquendo de Amat está embebida del espíritu vanguardista, su discurso dista de adscribirse a una escuela específica del vanguardismo. No

⁵Allan Silva, por su parte, escoge el *poema del manicomio* para señalar la distancia que existe entre la idea de racionalidad, que caracteriza al discurso oficial, y los actos más vitales: “Ya que hablamos de la crítica de la modernidad, de sus imágenes, mitos y representaciones, dicha crítica también es visible en la adopción de las voces del niño y el loco -en el “Poema del manicomio”, por ejemplo- hablamos de sujetos que están fuera del *episteme* moderno puesto que no han adquirido completamente las facultades racionales y, al situarlos como hablantes del discurso, suponen la perturbación de las estructuras coercitivas modernas. En dicho poema, la locura está implicada en los estados o actos más vitales (“una rueda, un color, un paso”). En más de un sentido, la locura se relaciona con la vitalidad” (Dedo Crítico 97).

existe un Oquendo de Amat propiamente surrealista, dadaísta, cubista o futurista. Sería arbitrario afirmar que sus poemas pertenecen de manera exclusiva a una escuela o “ismo” en particular; sin embargo se vale de diversos códigos de la vanguardia o más bien, si recordamos lo propuesto por Montauban, ofrece una parodia de ellos, hecho que nos lleva a evocar al propio Cervantes parodiando las novelas de caballería. Oquendo de Amat amalgama ciertos códigos que incluso en su debido contexto sentaron ideas antagónicas; caso del futurismo y su idealismo industrial en clara oposición al escepticismo anarquizado del dadaísmo y su “no” rotundo al *statu quo*. Sopesando nuevamente las tensiones expuestas podríamos caer en un entrapamiento hermenéutico y formular interrogantes como: ¿es posible lograr cohesión en un texto a pesar de la disimilitud discursiva entre sus partes? Tal cuestionamiento, a nuestro parecer, plantea un falso problema. El estilo con el que se escribe una obra puede perfectamente combinar registros lingüísticos que analizados minuciosamente puedan parecer opuestos e incluso contradictorios, y es así, que apreciamos otro elemento de la experiencia cinemática: el **estilo dividido**, cuya relevancia no sólo nos parece circunscribirse al análisis de la forma sino que alcanza repercusiones semánticas.

Es necesario mencionar las ideas planteadas al respecto por Camilo Fernández Cozman en el ensayo titulado: “Apuntes sobre el estilo dividido de Carlos Oquendo de Amat”⁶. En dicho ensayo plantea, a través del estudio de los poemas

⁶ Fernández, Camilo. *La Soledad de la página en blanco*. Lima, Fondo Editorial de la Facultad de letras de la Universidad Nacional mayor de San Marcos, 2005.

madre y poema del mar y de ella, que en *5 metros de poemas*, existen códigos lingüísticos o estéticos, no sólo reconocibles dentro del ámbito de los discursos vanguardistas, sino que también remiten al lector a un canon distinto, más acorde con las formas tradicionales. Dicha propuesta, amplía el panorama respecto a la discusión en torno al estilo del poemario, y dilucida las intenciones expresivas de su autor, delimitando las marcas de lo fragmentario en el lenguaje para luego develar las implicancias de aquel procedimiento en la cohesión estilística del libro. El modo en que Fernández Cozman se aproxima a la configuración de los dos textos que aborda, nos permite reparar en una técnica específica, cuya propuesta formal consiste en presentar al lector la unidad articulada en torno a lo dispar, o más bien en torno al dislocamiento deliberado que se produce entre los códigos que el poeta emplea o que parodia.

Fernández Cozman menciona el estudio de Giovanni Bottioli en torno al estilo, encontrando que éste es precisamente el lenguaje dividido. Repara en la pluralidad de estilos que alternan al interior de una misma obra literaria, hecho que nos aleja de cualquier ideología purista. Menciona, por ejemplo, el caso de *Los heraldos negros* de César Vallllejo, obra en la cual pugnan estructuras y códigos propios del modernismo (por ejemplo el verso alejandrino) así como otra clase de lenguaje emergente más orientado hacia el vanguardismo caracterizado por el rompimiento de las estructuras gramaticales y léxicas. Más que “homogeneidad” se busca hablar de coherencia y tensión textual entre las distintas y disímiles partes (estilos, en este caso) que establecen confrontaciones y consecuentes

diálogos con la cultura, los referentes y también con las competencias del propio lector.

Más adelante, Fernández Cozmán, analiza el lenguaje en *poema del mar y de ella*⁷ y en *madre*. Veamos algunos aspectos de su planteamiento respecto de este último poema:

Por ejemplo, *madre* no es un poema experimental sino que, en gran medida, se sitúa en una atmósfera tradicional y clásica (...) Las metáforas son muy tradicionales: la lentitud de la música; la simbología del blanco como sinónimo de pureza; los términos “cariño” y “ternura”; la imagen de las rosas y la canción que callan. No obstante, el estilo tradicional contrasta con un estilo vanguardista que se revela en dos elementos fundamentales: la ausencia de puntuación y la polimetría (*La Soledad de la página en blanco* 55-56).

El discurso dividido, como vemos, es el tipo de lenguaje o la técnica que mejor se aviene a los propósitos comunicativos de una poesía que busca exaltar lo espontáneo, lo contingente, lo fragmentario, lo propiamente cinemático como formas de acceder a un conocimiento alternativo del mundo, pues su discurrir niega lo estático, la rigidez de la norma que aleja al lector de la fluidez o la sacrifica en aras de la objetividad. El discurso dividido revela el ánimo del autor por escenificar las propias irregularidades, casualidades y contradicciones de lo cotidiano, poniendo de relieve lo subjetivo como una búsqueda estilística que deviene en actitud libre y autocrítica, podemos afirmar, por lo tanto, que la experimentación ayuda al lector a encontrar significados. Si retomamos la idea de

⁷ En esta investigación, el tema del discurso dividido no es el tema central aunque es preciso mencionarlo y rescatar de él aquello que concierne a nuestros objetivos, por ello sólo reproducimos un extracto del análisis del poema *madre*. Recomendamos, leer la totalidad del ensayo “Apuntes sobre el estilo dividido de Carlos Oquendo de Amat”, donde el lector o investigador interesado podrá profundizar sobre este tema tan relevante en relación al quehacer poético en general, además de revisar el análisis de *poema del mar y de ella*.

la gran parodia que representa *5 metros de poemas*, podremos advertir que la simulación de múltiples registros lingüísticos (tradicionales o vanguardistas, siendo ya, estos últimos, bastante conflictivos entre sí) por medio del discurso dividido también es una forma de extender esta parodia y manifestarse lingüísticamente a través de dicha lógica. El propio lenguaje es escenificado, tomando lo que conviene cuando la expresión de un determinado sentir así lo requiere. Es de apreciar cómo este dinamismo, al negar la estática que antes señalamos, propicia una sensación dinámica en el lector, y recrea los efectos de la experiencia cinemática.

Como se puede apreciar, también la parodia que organiza la dimensión de volumen del poemario, ayuda a estructurar los elementos disímiles y las tensiones dentro de la obra, dándole coherencia dentro de su ecléctica composición. La estética que Oquendo de Amat privilegia, es de condición fragmentaria. Los versos son dispuestos como descargas de imágenes sin mayor conexión aparente. Se trata pues de realizar una proyección de paisajes y situaciones a través del lenguaje que, como señala Cynthia Vich, responden a una lógica de vitrina⁸.

⁸Obras como la de Oquendo redefinen radicalmente lo que en esa época caracterizaba tanto al espacio urbano cosmopolita como al rural provinciano: en *5 metros de poemas* el espacio no es ninguno de ellos entendido como unidad homogénea; es más bien un espacio híbrido donde interactúan elementos comúnmente asociados a ambos mundos, y donde esta interacción parece estar guiada por una lógica de vitrina, de exhibición de objetos y relaciones para el ojo de un sujeto consumidor (Cynthia Vich, *Dedo Crítico* 28).

Entonces, luego de haber mencionado la dimensión de volumen y el discurso dividido, volvemos a hablar de experiencia cinemática, es decir, de la escenificación del movimiento y la espacialidad con fines de crear contenido a través de un concepto, dicho concepto no funcionaría cabalmente si no existiera una cosmovisión que la sostenga.

Regresando al tema que nos ocupará más extensamente en los siguientes capítulos, es preciso retomar la primera investigación extensa y concienzuda realizada al respecto, como señalé antes, por el poeta Carlos Germán Belli en su tesis doctoral “La poesía de Oquendo de Amat”, en ella plantea tres puntos importantes para detectar y comprender las peculiaridades técnicas del vate puneño.

Primero señala que Oquendo es un pan-vanguardista, un experimental en el sentido más amplio puesto que no se sienta a firmar ningún manifiesto artístico en específico, no se inclina decisivamente por ninguna escuela de la vanguardia, ello le permite recibir influencias desde todos los flancos estéticos. Belli señala que Oquendo toma de los futuristas la idea de simultaneísmo y la contemplación de la belleza dinámica, de los dadaístas recoge los poemas fónicos (en referencia al conocido verso de *poema al lado del sueño: mou Abel tel ven Abel en el té*) De los cubistas toma la técnica de representar el objeto desde ángulos imposibles; y, finalmente, de los surrealistas toma la escritura automática y la fascinación por las imágenes producidas durante el sueño.

Sobre este tema de las vanguardias, y la relación de Oquendo de Amat con éstas, Selenco Vega Jácome transmite lo siguiente en su tesis de licenciatura:

Hay un yo poético integrado a este libro que, a diferencia de la mayoría de poemas vanguardistas, no desaparece para ceder su lugar a la presencia de una voz. Pese a que en varios poemas podemos encontrar un yo fragmentado o francamente impersonal, a lo largo del poemario hay una voluntad de mantener al yo integrado a un cuerpo, gracias al poder estructurador de dos poderosos interlocutores femeninos: la amada y la madre. Este carácter de no desintegración del yo hace que *5 metros de poemas* termine de constituirse como un caso peculiar de vanguardia: un libro que toma lo mejor de las diversas fuentes formales vanguardistas, pero que las amalgama y logra constituir así un producto bastante formal.

Este diálogo entre diversas escuelas y técnicas, que se hace evidente en el texto, no opaca la escritura genuina y la originalidad del autor, pues su voz adquiere peculiaridades inusitadas, uno de sus distintivos consiste en aparentar la fragmentación del discurso, la disolución de las relaciones regulares entre los interlocutores dentro del poema: de allí “el yo francamente impersonal” que propone Vega Jácome. Para ejemplificar podemos citar el *poema obsequio* en el cual se reproducen ráfagas de imágenes y un aparente caos sintáctico y enunciativo (nótese esto a partir del verso 7):

Cambiaría un tapiz antiguo
que trae

una cesta de sonrisas
con rosas despreocupadas

y paisajes suspendidos del dedo meñique

con ríos bondadosos y cielos palpables

de tus cabellos saldrá agua dulce

y habrá voces de color en la luna

Por sembrar un beso

bajo la alta palmera de una frase tuya

bella

J A R D I N E R A D E M I B E S O

Es notoria la ausencia de una continuidad lógica que brinde uniformidad discursiva al poema, se revela también el innegable dinamismo, el juego de perspectivas, hay un salto evidente de sentido entre el verso 6 y el 9, en medio de ellos aparecen incrustados los versos 7 y 8: “de tus cabellos saldrá agua dulce/ y habrá voces de color en la luna”, impidiendo la ilación continua necesaria para la recta construcción gramatical de los versos. En este caso la fragmentación del discurso no propicia del todo una dispersión anodina o incontrolable, por el contrario dota de plasticidad a un texto cada vez más versátil, simultaneísta (como profundizaremos en el siguiente capítulo), en donde sería imposible destacar una única dimensión enunciativa hegemónica para la experiencia del lector-contemplador, por el contrario la condición de las imágenes y los espacios es retráctil, algunos versos se retrucan entre sí, se atraen y propulsan, abren trampas, Oquendo de Amat rechaza la estática o la enumeración lineal de los instantes, propiciando un discurso flexible que adquiere un matiz de objetividad cuando el yo poético entabla un diálogo con el ser amado o bien cuando evoca su presencia, y en esta última condición reside la originalidad del poeta y resume el espíritu simultaneísta que emplea para escenificar la cinemática en sus textos.

En segundo lugar, y regresando a Belli, éste señala que en el rubro de la poesía visual podemos encontrar dos autores como piedras fundacionales que, a la vez, representan conceptos distintos para entender y desarrollar la imagen poética. Uno es Stephen Mallarmè y el otro es Guillaume Apollinaire.

En 1897 Mallarmè publica el poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, primer ejercicio de simultaneísmo, donde las palabras forman un ritual de visualización, un experimento de espacialización textual, en que prima el uso de la página en blanco y el juego de la tipografía como un auxiliar del pensamiento.

En cuanto a Apollinaire, a comienzos del siglo XX compone y publica sus *Caligramas* en donde las palabras ya no van puestas en línea recta y en sucesión de arriba hacia abajo sino que reproducen la forma del objeto a la que alude la composición, de este modo intenta plasmar una imagen espiritual copiando la silueta del objeto como si quisiera imitar su significado.

Respecto a Mallarmè, Belli añade: “El blanco de la página y los elementos tipográficos dejan de ser componentes neutrales, y así Mallarmè puede escenificar la sintaxis sobre el vacío de la hoja, que opera como pantalla cinematográfica o telón de fondo, para desplegar allí las subdivisiones prismáticas de la Idea” (*Tesis s/n*).

A diferencia de Apollinaire, Mallarmè no copia las imágenes que capta de la materia sino que proyecta las palabras en el espacio de la hoja como si pudiéramos ver no la figura de un objeto sino la figura de un pensamiento.

Sobre la base de esta disertación en torno a la poesía visual moderna en occidente, Belli termina haciendo claros deslindes:

Finalmente, la sensibilidad oquendiana se decide a su vez por una de las dos opciones ópticas que en esa época comienzan a perfilarse, y no ensayando al mismo tiempo ambas, como bien podría haber ocurrido. A la verdad, salvo aislados conatos caligramáticos, *5 metros...* se ubica cerca de la línea mallarmeana. En lugar del verso figurado, con intenciones pictóricas, a la manera de Apollinaire, hay en el joven escritor peruano una inclinación a escribir como si desarrollara un espectáculo verbal, a base del blanco de la página y de los recursos tipográficos. Más aún, la aproximación a Mallarmè se manifiesta en la lectura simultánea que se hace posible a través de la página doble. En ambos autores [prima], pues, la sintaxis con sentido espacial y, por lo tanto, el verso desplegado en compactos bloques de palabras. (*Tesis s/n*).

Por último, y en tercer lugar, Belli indica que una de las particularidades de la poesía de Oquendo es el empleo de la simultaneidad, la cual es lograda por medio de técnicas que hemos organizado y definido de la siguiente manera:

Técnicas (o pasos) para simular simultaneidad en 5 metros de poemas:

- 1.- *Variar los tiempos de la enunciación.*
- 2.- *Describir indirectamente al objeto.*
- 3.- *Presentar múltiples espacios en un mismo instante.*

En esta investigación sobre *5 metros de poemas* buscamos, en primer lugar, detectar las diversas técnicas que permiten a Oquendo de Amat realizar una

poesía que sustrae nuestra experiencia lectora del automatismo de la percepción de los objetos y de las relaciones que se representan en el libro, es decir, una poesía que corta con los modos regulares de representación verbal. Es preciso abordar, por ello, un análisis de lo que representa la experiencia cinemática en el poemario, de las técnicas que lo hacen posible y de la cohesión estética que existe entre ellas. Una vez más, repito, tomaremos, como médula para este estudio, el análisis del simultaneísmo desde el ámbito de la figura retórica por considerarla pieza clave para la configuración de la experiencia cinemática e irreemplazable generadora de sentido en el poema.

Es menester crítico, en relación a estudios literarios, que futuros investigadores continúen develando específicamente cada uno de los recursos técnicos que hacen posible la escenificación del movimiento y la espacialidad, con el fin de complementar los alcances planteados en esta investigación para así enriquecer la literatura existente en torno a un autor tan heterodoxo y a veces, poco ponderado, como Carlos Oquendo de Amat.

CAPÍTULO II: Simultaneísmo

Es imposible indicar fronteras sin caer en algún abismo de arbitrariedad. Sin embargo, para el fin que nos compete, debemos proponer algunas fechas que precisen la aparición del término “simultaneidad” como un quehacer consciente en el desarrollo de técnicas artísticas.

A comienzos del siglo XX, alrededor de 1907, los pintores cubistas se preocuparon por revelar las diversas fases del objeto a través de la presentación simultánea de las partes que lo conformaban: su anverso y reverso, sus partes visibles así como sus zonas escondidas. Atraídos por estas innovaciones, los poetas intensificaron su relación conceptual con las artes plásticas y rescataron de dicha experiencia un planteamiento estético. No es casual que en Italia, a partir de 1908, los poetas futuristas introdujeran el término *simultaneísmo* a su glosario técnico en su primer manifiesto⁹.

Con los años, y al alcanzar mayor madurez, la poesía vanguardista ensayó proyectos de simultaneidad más elaborados y consistentes, dándole un sitio

⁹Octavio Paz señala: “El simultaneísmo poético del siglo XX tuvo que enfrentarse a una dificultad semejante: la representación simultánea de la sucesión. Los futuristas italianos, al proclamar una estética de la sensación, abrieron la puerta a la temporalidad; sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante. La sensación es instantánea. Así, el futurismo se condenó por su estética misma, no a las construcciones del porvenir sino a las destrucciones del instante (...) el poema simultaneísta- más exacto sería decir: instantaneísta- no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos” (Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1998. pp. 170-171)

fundamental en la estructura conceptual de sus creaciones, como un instinto de travesía que atraía objetos, tiempos y lugares, extrayéndolos de su red de asociaciones habituales con los sentidos. Con la simultaneidad los poetas provocaron lúdicamente al lector, sugiriendo, a través de los versos, múltiples escenas que sucedían en diferentes lugares en un mismo instante. También en 5 *metros de poemas* se advierte el empleo de técnicas simultaneístas, ellas contribuyen a crear en el lector la experiencia cinematográfica.

A lo largo de los poemas hemos detectado al menos tres técnicas para presentar imágenes de forma simultánea, pero antes de detenernos en ellas, analicemos un poema a fin de demostrar cómo el movimiento es representado a través de la simultaneidad. No hay movimiento sin tiempo, por ello, en el lector, la sola idea de movilidad abre la puerta a lo temporal y allí es donde los instantes son proyectados como un espectáculo cinematográfico.

Algunos poemas de Oquendo podrían pasar por ser simples enunciaciones inconexas, descargas gratuitas de paisajes o situaciones sin un motivo central aparente. Para contrarrestar tan vaga opinión podemos asistir, por ejemplo, al poema *puerto* y encontrar un significado más profundo a nuestras percepciones, poniendo especial atención a las distintas escenas que en él se exhiben:

“El perfume se volvió un árbol

y vuelan los colores
de los transatlánticos

En el muelle
de todos los pañuelos se hizo una flor

Va cantando la música lineal de un bote
y el calor pasta la luna

De una taberna
un marinero
saca de las botellas cintas proyectadas de infancia (...).

Nótese la simultaneidad en estos primeros versos. Se sugiere una misma identidad temporal para dos escenas distintas (la escena del perfume: escena “a”, acompañada por la del vuelo de los colores: escena “b”). Ambas están ligadas al mismo instante por la conjunción “y”.

A pesar de que son presentadas en tiempos gramaticales distintos (la escena “a” ocurre en pasado mientras la “b” en presente) el uso aislado de la conjunción “y” es decisivo para otorgar a las escenas un argumento común, una dimensión de pertenencia al instante proyectado:

“El perfume se volvió un árbol

y vuelan los colores
de los transatlánticos”

Muy distinto sería leer:

“El perfume se volvió un árbol

y vuelan los colores
de los transatlánticos

En este caso el adverbio “ahora” marca una clara distancia temporal entre ambas escenas, pero como tal no es el caso podemos asistir a un instante voluptuosamente ofrecido desde varios ángulos.

Hay una influencia clara de la técnica del montaje cinematográfico, lo que nos hace recordar la parodia de dicho código que antes manifestó Jannine Montauban. El cine, esa rara mezcla de arte y tecnología, le parecía muy atractivo a Oquendo de Amat al punto que le indujo a publicar su propia revista de cine llamada “Celuloide”. El cine, por aquel entonces, era una naciente industria que explotaría masivamente en los años posteriores. Pero volvamos al tema que nos concierne. Más adelante, en el poema *puerto*, se admiran otras escenas que convergen de manera confusa en la mirada del lector- contemplador:

- Escena c): “En el muelle
de todos los pañuelos se hizo una flor”
- Escenas d) y e): “Va cantando la música lineal de un bote
y el calor pasta la luna”

(Nótese aquí la misma técnica de montaje utilizada en los primeros versos. Las escenas “d” y “e” son lanzadas velozmente como si se tratara de situaciones con la misma carga temporal).

- Escena f): “De una taberna

Un marinero

saca de las botellas cintas proyectadas de infancia”

Ahora es necesario señalar que si todas estas escenas son leídas rápidamente, y sin escrupulosidad, puesto que forman parte del mismo poema, nada nos hará pensar que pertenecen precisamente al mismo instante, aunque, a primera impresión, tampoco hay indicios que nos hagan pensar definitivamente lo contrario. Todas las escenas transitan libremente sin barreras que establezcan un relato de sucesiones jerarquizables. Es la locura del montaje re-localizado en los códigos de la poesía. No hay forma de enumerar satisfactoriamente las escenas que sólo aparecen ante nosotros como un impulso espontáneo.

Lo cierto es que contemplamos un paisaje representado a través de múltiples escenas en diversos tiempos gramaticales: pasamos del pasado al presente, luego retornamos al pasado, luego al presente continuo y nuevamente al presente simple; de este modo se crea una serie de contradicciones narrativas, pero estamos frente a un poema, no presenciamos un relato estricto sino un libre fluir onírico donde más que acciones se plantean imágenes, todas ellas viajan

ilógicamente por el tiempo en un vaivén nostálgico que ondula caprichosamente,
indiferente a las manecillas del reloj:

“El perfume se volvió un árbol

y vuelan los colores
de los transatlánticos

En el muelle
de todos los pañuelos se hizo una flor

Va cantando la música lineal de un bote
y el calor pasta la luna

De una taberna
un marinero
saca de las botellas cintas proyectadas de infancia

El es ahora Jack Brown que persigue al cow-boy
y el silbido es un caballo de Arizona (...). ”.

A partir del verso 11 (*El es **ahora** Jack Brown que persigue al cow-boy*) se evidencia una temporalidad marcada, por decirlo así, definitiva, dado que clausura toda clase de ambigüedades respecto a la secuencia de los instantes. El verso 11 representa un instante que se aparta claramente de los anteriores. El uso del adverbio **ahora** actualiza más objetivamente la escena. Los versos que siguen a continuación plantean una sucesión más clara, pues, si bien sugieren situaciones en apariencia insulares, cada una de ellas es lógicamente explicable por la escena que la precede:

“El es ahora Jack Brown que persigue al cow-boy
y el silbido es un caballo de Arizona
UN SUSPIRO DETRÁS DE LA MAÑANA

Y para que se ría

la brisa trae
los cinco pétalos de una canción”

Es decir, los pétalos de la canción son traídos por la brisa para que se ría el suspiro que se ubica detrás de la mañana (suponemos que un suspiro precisa reír, es decir, es animado por ser portador absoluto de nostalgia). Dicho suspiro aparece en el poema después del tierno arranque desatado por el marinero ebrio que juega a ser vaquero y silba luego de recordar su infancia, es decir, la escena del marino provoca el suspiro que brota detrás de la mañana (Como si la mañana fuera una pared o una presencia detrás de la cual pudiésemos situar algo. Oquendo de Amat plantea sus versos bajo este procedimiento, a través de fulguraciones imaginativas). Si se aprecia bien, al inicio del poema *puerto*, notaremos que no todos los versos son susceptibles a esta operación de consecuencias. Sólo apreciamos dos casos donde sí se puede aplicar el análisis causal, en:

“y vuelan los colores
de los transatlánticos

En el muelle
de todos los pañuelos se hizo una flor

Va cantando la música lineal de un bote”

Es decir en el muelle los pañuelos son agitados dulcemente cuando los transatlánticos inician su colorida travesía. La música lineal del bote es un efecto del avance de los barcos... música lineal... como si se tratase de una estela más fantasiosa que física.

En estos casos notamos sucesión, no simultaneidad. Aunque esto le otorga a los versos clara autonomía temporal, las situaciones simultáneas las circundan como flashes imprevistos para el lector.

En el caso de los últimos versos del poema es más nítida la relación causal. Todos se vinculan por medio de una red de causas y consecuencias que, aunque irracionales, siguen una lógica: la lógica fantástica. Gracias a ella se desliza una actitud creativa, alentada por verdaderos sentimientos de ternura y contemplación.

El poema *puerto* también posee una dimensión cronológica más convencional si advertimos que hay en él dos momentos específicos: La noche y el amanecer. Así en los versos 6 y 7 se lee:

“Va cantando la música lineal de un bote
y el calor pasta la luna”

Entendemos, por simple deducción, que los cinco versos anteriores pertenecen también, en su conjunto, al dominio de la noche. En ellos predomina la simultaneidad antes que la sucesión, se trata de chispazos oníricos que tejen un retrato idealizado del puerto. Aquí apreciamos el empleo acertado del simultaneísmo dado que éste, por su composición refractada y discontinua, es un magneto de la irrealidad propia de los mecanismos del sueño, y el sueño, en este caso, se despliega atmosféricamente sobre los versos, con su halo de fantasía, encajando en la medida exacta de la noche oquendiana.

Cuando el marinero sale de la taberna y juega a perseguir *cow-boys*, se prepara la venida del verso decimotercero, el cual nos informa de la llegada sorpresiva del amanecer:

“UN SUSPIRO DETRÁS DE LA MAÑANA”

Todas estas nociones temporales nos ayudan a crear la escenificación de movimiento. Por ejemplo, donde aparecen simultáneamente los instantes (técnica de montaje) podemos experimentar el cambio abrupto de perspectivas como en un velocísimo viaje, lo que emparenta el discurso, al menos estilísticamente, al cine de Eisenstein. Cuando, por el contrario, el tiempo es sucesivo la enunciación transcurre con el matiz armonioso de lo apacible. Las imágenes que se producen bajo su influjo podrían ser vinculadas con el cine de Chaplin, divertido, crítico, no exento de ternura. Sin embargo, pensamos que emparentar de manera tan simple

el discurso fílmico y el poético no esclarece en lo absoluto los aspectos en relación al sentido del texto retórico. En todo caso, no nos interesa basarnos en la conjetura o establecer una comparación superflua para desentrañar los significados de un texto, aunque sí es menester traer a colación dosificadamente ciertos referentes culturales como el caso de los cineastas mencionados, en vista que la obra de Oquendo de Amat posee un marco retórico que no debe ser desatendido. En relación al análisis y a la investigación literaria que nos compete y de la cual no debemos desviar nuestra atención, nos interesa enfatizar que el juego y la alternancia entre estas dos formas de temporalidad (la simultánea y la sucesiva) es una de las claves de la escenificación del movimiento en la poesía de Oquendo de Amat.

Ahora que están aclaradas las dudas sobre la eficacia de la simultaneidad como herramienta en la construcción de un discurso con sentido, podemos pasar a la siguiente fase de este capítulo llamado: *Simultaneísmo*. Algunos aspectos que nos ocuparán más adelante ya han sido presentados en el análisis del poema *puerto*, pero aún está pendiente señalar explícitamente las tres técnicas de simultaneidad detectadas a lo largo del poemario en cuestión. Éstas han sido sugeridas con diversos nombres por Carlos Germán Belli en su tesis doctoral sobre *5 metros de poemas*, aunque no se establece una delimitación notoria de sus funciones y posibilidades puesto que dicha investigación se centra en el análisis de la poesía visual y en las temáticas recurrentes en la obra de Oquendo.

Desde luego, no proponemos hacer una mera descripción de la tesis de Belli, sino realizar profundamente el análisis relativo a las tres técnicas simultaneístas, proponer nombres específicos para ellas, develar sus características principales, ampliar el estudio de su impacto en el discurso, describiéndolas desde la perspectiva de la Neorretórica, de manera que nos permitan explicar cómo opera la experiencia cinemática, cómo intervienen en ella las figuras retóricas (elocutio) y el modo en que se configura la cosmovisión del autor (inventio). A la investigación de Carlos Germán Belli agregamos ahora nuestra contribución.

Técnicas (o pasos) para representar la simultaneidad en 5 metros de poemas:

- 1.- Variar los tiempos de la enunciación.*
- 2.- Describir indirectamente al objeto.*
- 3.- Presentar múltiples espacios en un mismo instante.*

2.1.- 1era forma de simultaneidad: *Variar los tiempos de la enunciación.*

A lo largo del libro es frecuente encontrar incongruencias gramaticales que en realidad han sido “compuestas” laboriosamente por el autor. ¿Qué finalidad podría tener Oquendo de Amat para preferir por momentos una sintaxis tan caótica? Hay una primera respuesta, irreflexiva y aventurada, a nuestro parecer: ¡Era el contexto! ¡Todos los poetas vanguardistas buscaban romper las reglas convencionales de escritura! Esto es cierto pero insuficiente para poder explicar las verdaderas intenciones de un autor tan complejo y genuino como Oquendo de Amat. Si bien los experimentos gramaticales plagaban la escena literaria local, pocos autores supieron dar profundidad a sus disparates inventivos.

Veamos algunos casos de variación temporal en *poema del mar y de ella*:

Tu bondad pintó el canto de los pájaros

y el mar venía lleno en tus palabras
de puro blanca se abrirá aquella estrella
y ya no volarán las dos golondrinas de tus cejas
el viento mueve las velas como flores
yo sé que tu estás esperándome detrás de la lluvia
y eres más que tu delantal y tu libro de letras
eres una sorpresa perenne

DENTRO DE LA ROSA DEL DÍA

Los primeros dos versos de este poema aparecen en pasado, el tercer verso introduce inesperadamente una imagen con una promesa, por ello el verbo que la retrata se encuentra en futuro. Luego, en el quinto verso y de allí en adelante, la acción se mantiene en presente. Con dichas variaciones hemos tenido suficiente, ahora debemos concentrarnos en interpretar los versos, ellos guardan una imagen peculiar con su significado. Sin la interpretación de los versos sólo estaríamos señalando recursos técnicos, estaríamos tocando la poesía con un frío detector de artificios.

Estamos frente a un poema amoroso, cuyo destinatario en la enunciación es el ser amado, lo cual otorga especial intensidad al texto. El primer verso formula una clara sinestesia:

“Tu bondad pintó el canto de los pájaros”

Hay una alteración de las capacidades sensoriales, un juego con fines expresivos. Se da “color” a un “canto”. Los campos de la visión y el oído interactúan situándose fuera de la lógica.

Esta “música coloreada”, es la marca singular que registra el primer verso en nuestra percepción, pero una música que ha sido intervenida vitalmente por la

bondad del ser amado, verdadera fuerza propulsora del disparate. Luego, en el segundo verso, se sigue admirando al ser amado:

“y el mar venía lleno en tus palabras
de puro blanca se abrirá aquella estrella”

Como se puede apreciar, el tercer verso ya introduce un cambio abrupto en la enunciación del tiempo. Pasamos de una apacible contemplación enunciada en pasado (*y el mar **venía** lleno en tus palabras*) a una imagen inesperada, alegre y vitalista, con verbo en futuro (*de puro blanca se **abrirá** aquella estrella*). En vista de que no hay mayor ilación entre un verso y otro (parecieran pertenecer a poemas distintos) debemos aplicar una lógica alterna a la gramatical para poder entenderlos, es decir, una lógica fantástica, ella es clave en la poesía de Oquendo. Más adelante se lee:

“y ya no **volarán** las dos golondrinas de tus cejas (verbo en futuro)
el viento **mueve** las velas como flores” (verbo en presente)

Notamos la misma incongruencia aparente, además el poeta obvia el uso de signos de puntuación que pudieran darle más orden a la lectura (falta una coma que separe un verso de otro). Estos dos versos nada parecieran enunciar en común, uno establece un diálogo con el ser amado, el otro responde a una ensoñación del paisaje marítimo donde se hace hincapié en la fragilidad de los objetos y la naturaleza que son relacionadas por el movimiento. Entonces, ¿qué es lo que ocurre? ¿Cuál es el propósito comunicativo de este desorden en los tiempos verbales? Frente a esta inexplicable superposición de imágenes, en

apariencia inconexas, sospechamos, una vez más, la inserción de la técnica del montaje. La falta de señas explícitas que nos permitan separar ambos grupos de imágenes (versos 2-3, y versos 4-5) en sustancias temporales diferentes pareciera otorgarles una identidad: la identidad del instante experimentado en dos o más lugares distintos, he allí la simultaneidad que representa el “teatro de los desplazamientos”, hecho que nos remite nuevamente al concepto de **experiencia cinemática** como la escenificación de espacialidad y movimiento. Pero insistimos en preguntar: ¿Cuál es el propósito comunicativo de lo descrito? El autor desordena la lógica gramatical y lineal del discurso de manera evidente, deslizado una pista o un rastro para el lector. La intención comunicativa de la enunciación es dejar clara constancia del **estilo dividido** sin descuidar en lo absoluto el aspecto de la cosmovisión. Puesto que nos hallamos dentro del ámbito de representación de la experiencia cinemática, no debemos olvidar que sus elementos (sintaxis con sentido espacial, dimensión de volumen, discurso dividido y simultaneidad) dialogan entre sí para realizar una suerte de puesta en escena, en este caso, del movimiento, no sólo de un movimiento que denote desplazamiento de una coordenada física a otra, a través de un sistema de imágenes que hagan caer en cuenta de lo físico a través del tiempo, sino que dicho movimiento implica una propuesta semántica, el poeta modifica los tiempos de la enunciación adrede para exaltar las cualidades perceptivas del lector y hacerle caer en cuenta de que se halla ante una renovación de la expresión verbal. Se busca entonces quebrar la expectativa para insertar la propuesta de la aventura. Lo desconocido y la “sorpresa perenne” develan una propuesta

perceptiva para el lector y además una visión del mundo que se opone al concierto de la normalidad, es decir del imperio de las normas (de la rutina social o de la gramática).

Luego podemos comprender que en *poema del mar y de ella* la lógica del discurso es la siguiente: Después de un diálogo con el ser amado, el autor arremete con una pintura fantástica del paisaje. Nótese el cambio marcado:

“y el mar venía lleno en tus palabras
de puro blanca se abrirá aquella estrella
y ya no volarán las dos golondrinas de tus cejas
el viento mueve las velas como flores”

La variación brusca en los tiempos de enunciación (pasado-futuro, futuro-presente) es un indicio, como acabamos de constatar algunas líneas atrás, de la intención del poeta de dejar explícita evidencia del montaje que realizó. El montaje es utilizado para expresar situaciones que, aunque puedan ser mencionadas en tiempos gramaticales distintos (presente, pasado o futuro), pertenecen al mismo instante.

Podemos notar además que ambos grupos de imágenes pertenecen al mismo instante debido al uso premeditadamente reiterativo de la conjunción “y”. De esta forma, gracias al empleo del polisíndeton, el verso que “entra en escena” actualiza al verso anterior, simulando su vigencia en el discurso (*tal cosa sucede y esto y*

esto y esto) así se establece un paralelismo entre las imágenes, hablamos de simultaneidad pura.

También, bajo la técnica del montaje, se entreve un estado de algarabía; quien enuncia se dirige al ser amado y a través de sus versos las palabras son puestas en libertad más allá de las posibilidades de la razón, es decir, se intenta expresar lo máximo posible por cada instante vivido en compañía del interlocutor, como si aquel único instante no bastara para enunciar y transmitir lo que se busca expresar verbalmente, así justifica aquella manifestación efusiva de sentires e imágenes que remecen la lógica convencional de la gramática. Locura, amor y vitalidad son elementos compatibles y claves temáticas para el autor de *5 metros de poemas*.

A este respecto y volviendo al tema de las imágenes con respecto a la imaginación, Walter Benjamin hace referencia de lo que llama "*Bildnerische Phantasie*" (Fantasía imaginal), pero esto lo traslada, para un mejor entendimiento, al campo de la crítica social en referencia al artista como parte de una sociedad de masas que se deja influir por los cambios socio-económicos de modernización capitalista. La orientación individual de los artistas siempre representa, según Benjamin, extractos de estos mundos específicos imaginativos que devienen en formas narrativas que expresan estos fenómenos con claridad (47). La sociedad de consumo en perspectiva de nacimiento y los referentes tecnológicos sirven incluso de acicates para el proceso creativo.

Aquí abrimos un paréntesis necesario como reflexión entre obra de arte y poesía. Es posible adecuar el proceso artístico en un territorio más amplio de experimentación vital, un *uso desplazado*¹⁰ de esa despótica estética institucional, que otorgue prioridad a una comprensión contextual extensa. Es decir, disolver lo estético para transformar la vida desde un ejercicio ajeno (o lo más ajeno posible) a esos dispositivos de poder actuales, tanto capital privado como público.

¹⁰ Michel Foucault habla de “desplazamientos” como práctica crítica sustituyendo la transgresión hacia el poder, que no es más que su legitimación.

2.2.- 2da forma de simultaneidad: *Describir indirectamente al objeto.*

¿Es posible la descripción indirecta de un objeto (o sujeto)? ¿Se puede describir indirectamente a alguien? Esto quiere decir, describirlo sin hacer alusión específica a sus cualidades concretas. Queda la opción del retrato psicológico, sin embargo éste no deja de ser una alusión a cualidades concretas, si es representado, por ejemplo, como una mera enumeración de virtudes o defectos.

La descripción indirecta del objeto es otra técnica para representar la simultaneidad y se trata de un artificio que busca la complicidad del lector. A través de este procedimiento comunicativo el lector se ve comprometido a construir un retrato de los elementos representados en el texto, un retrato que reformula su competencia como receptor de imágenes. El lenguaje de la descripción indirecta escenifica, en suma, una toma de posición frente a lo corpóreo a través de la evasión artificiosa de lo corporalidad, es decir, de las cualidades concretas que singularizan lo descrito. Es a través del vocabulario, principalmente de lo que el vocabulario oculta, que el lector organiza las imágenes propuestas; cada cosa que percibe es en realidad otra y las propias reglas de juego le estimulan a contemplar lo que le oculta lo visible.

Estas proposiciones nos remiten a la **experiencia cinemática** (la escenificación del movimiento y la espacialidad a través de las figuras retóricas) pues queda en evidencia la laboriosa composición de un mundo autónomo, una estructura

dinámica a través del artificio. Dicho dinamismo es propiamente tal, puesto que requiere la intervención del lector, quien debe desplazarse detrás y delante de la “escenografía” del poema, para entender y descubrir la profundidad de las representaciones que el poeta formula como un misterio lúdico.

En *5 metros de poemas* la descripción realiza, también, de un modo indirecto, es decir, sin apelar necesariamente a la realidad física del sujeto; se construye la imagen del mismo a través de abstracciones, por ejemplo:

“Tu bondad pintó el canto de los pájaros” (*poema del mar y de ella*)

O a través de sus características no figurativas:

“Tu nombre viene lento como las músicas humildes” (*madre*)

En esta descripción indirecta se aprecia una imagen: la del nombre de la madre que luce como “las músicas humildes” y entra con lentitud en la escena. Contemplamos la imagen como un efecto de la presencia, mas no contemplamos la presencia en sí como cuerpo. El sujeto descrito indirectamente (la madre) origina una situación, configura insólitamente un paisaje, mas no aparece figurativamente en él. En otras palabras, la fantasía nos lleva a construir un retrato alternativo del sujeto en donde éste puede ser contemplado genuinamente más allá de las ataduras convencionales de la realidad, más allá de los límites (o

prejuicios) de nuestra percepción. Ampliemos este aspecto en el análisis del siguiente verso:

“El **paisaje** salía de tu voz” (*campo*)

El **paisaje** deviene como una imagen provista de suavidad; desafía, sin duda alguna, nuestras facultades imaginativas a causa de su belleza. Resulta entonces viable comenzar a configurar un retrato alternativo del ser descrito. No sería aventurado asegurar que se trata de una presencia portadora de virtudes, de un hablar delicado, no podemos sino esperar de ella cosas extraordinarias. Así tenemos dos situaciones de un mismo momento:

- 1) La presencia del sujeto que existe y actúa **sin aparecer**, y sólo es intuida a través de la imagen contemplada (Dicha presencia no se hace explícita pero sabemos por algunos indicios del paisaje que pertenece al mismo instante en otro espacio).
- 2) El escenario (paisaje) dejado por la presencia del sujeto descrito. El escenario es una enunciación del yo poético. En este caso el paisaje representa un efecto de la contemplación del sujeto en otro plano, como si se tratara de un elemento que no es registrado por “el lente de la cámara” pero que sabemos se está produciendo en el mismo instante en que el yo poético describe la imagen.

Tenemos una idea del sujeto a pesar de no contar con su presencia insertada directamente en la escena del paisaje. El yo poético no señala al sujeto, no lo “enfoca con la cámara”, sino que ha sido insinuado a través del paisaje o de las circunstancias. Tal es el retrato indirecto que el poeta elabora del ser amado. Su embeleso irradia a través del lenguaje trocándose a la postre en visualidad, en puertas que abren dimensiones indescriptibles cuya belleza sólo puede ser contemplada con la imaginación y la mirada interior.

De esto podemos concluir dos cosas:

- Oquendo no se limita a realizar descripciones físicas, muchas veces opta por crear un “retrato indirecto” del sujeto.
- Con la descripción indirecta se consigue transmitir la simultaneidad de dos imágenes pertenecientes al mismo instante: una **que aparece** (el efecto de la presencia) y otra que **no aparece** (la presencia en sí)

Ello confiere a los versos una especial sutileza, alterando, como señalamos, los mecanismos de la percepción, para revelarnos una realidad más genuina. Aquí ofrecemos algunos ejemplos que se dan a lo largo del poemario:

“A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso” (**madre**)

“Por eso y por la magnolia de tu canto

que pena
la lluvia cae desigual como tu nombre” (**compañera**)

“y el mar venía lleno en tus palabras” (*poema del mar y de ella*)

“Por sembrar un beso
bajo la alta palmera de una frase tuya” (*obsequio*)

“Mírame
Que haces crecer la yerba de los prados” (*poema*)

2.3.- 3ra forma de simultaneidad: *Presentar múltiples espacios en un mismo instante.*

Como ya dijimos al inicio de este capítulo, los poetas vanguardistas de registro más autónomo y auténtico, supieron dar contenido y una visión crítica personal a sus experimentos discursivos, presentando sensaciones o hechos como si ocurrieran al mismo tiempo que otros; sugiriendo, a través de los versos, *varias escenas que sucedían en diferentes lugares en un mismo instante*. En el análisis del poema *puerto* ya adelantamos algunas ideas en relación a la simultaneidad de los espacios en *5 metros de poemas*.

Ahora, para ser más precisos en nuestro análisis, preguntaremos: ¿Dónde sitúa Oquendo los espacios que construye? Respuesta: en el instante. Pero, a diferencia de los futuristas, Oquendo no destruye los instantes, no los deja dispersos como puntos huérfanos e incommunicados. El poeta no realiza digresiones gratuitas a través de la enunciación, en apariencia disparatada, de sus imágenes; no es su deseo entrecortar las escenas de un modo arbitrario; contrariamente, tiende puentes de sentido entre verso y verso de dos maneras:

- A través de un profundo impulso lírico (cada verso encaja fonéticamente a la perfección con el verso que le precede).

- A través de la reflexión (el yo poético plantea ironías para establecer una crítica de las relaciones humanas)

Así podemos leer una descarga simultánea de espacios sin sentir la dispersión de varios instantes inconexos. Esto último, en lugar de brindarnos la noción de movimiento, nos estancaría, petrificando el tiempo.

Ahora, veamos un ejemplo de simultaneidad espacial:

“Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles

todas las casas son cubos de flores

El paisaje es de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él”

(film de los paisajes)

En *film de los paisajes* podemos apreciar dos espacios bien definidos: el cielo y la calle, los dos espacios son ofrecidos en el mismo instante. Luego se lee: “El paisaje es de limón/ y mi amada/ quiere jugar al golf con él”.

Esta imagen nos da una idea global del espacio, es una toma panorámica, puede incluir tanto al cielo como a la calle, además el yo poético construye su discurso bajo el influjo de lo lúdico. Por otro lado, la imagen de la amada nos invita a

saborear una atmósfera inocente, casi infantil, el simple deseo de jugar o de admirar la imagen para saciarnos con la delicia del paisaje. También es fácil notar la perfección de la música que une a los versos, ello otorga naturalidad al discurso, fluidez, es decir, todo lo contrario a la sensación de estancamiento.

Como vemos, la reflexión (esa interpretación personal que hacemos de los versos) sirve de mediadora entre cada intervalo y termina por resolver la dispersión del instante. Puesto que los instantes aislados nada transmiten sino una sensación en particular, es recién en la unión de todas las sensaciones que podemos experimentar el poema e intuir la superficie del tiempo, tiempo organizado por ideas que nos invitan a tomar una postura, es así como se produce un tiempo al margen de la dictadura del reloj, allí emerge la idea del tiempo, lo que el lector percibe como duración real: la vivencia, el recuerdo, la movilidad, y es que en este contexto conceptual, los espacios son insertados como en un viaje interno, privilegiando la subjetividad.

Sigamos observando la presentación de múltiples espacios:

“Tocaremos un timbre
París habrá cambiado a Viena

En el campo de Marte
naturalmente
los ciclistas venden imágenes económicas

s e h a d e s d o b l a d o e l p a i s a j e

todos somos enanos

Las ciudades se habrán construido
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor
por que está más alta)"

(film de los paisajes)

También en esta parte del poema encontramos lo que en los versos anteriores:

- 1) La profunda vocación lírica del poema vincula fluidamente los versos.
- 2) Existe una cosmovisión.

“Las ciudades se habrán construido
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor
por que está más alta)"

Gran ironía. La modernidad de la vida contemporánea con su cultura de rascacielos y bienestar urbanizante trae consigo promesas de las que el poeta descrea. Parece ubicarse en la misma línea del escritor y filósofo belga Raoul Vaneigem para quien el cambio de las condiciones alienantes de la vida y de la propia urbe se encuentra en la expresión poética y embellecida de ideas elaboradas de horizontalidad y autonomía, donde se da cabida a la expresión lúdica. Dice Vaneigem:

Ya estás luchando, conscientemente o no, por una sociedad en la que el derecho de comunicación real pertenezca a todos, en la que cada uno de nosotros pueda dar a conocer lo que le interesa gracias a la libre disposición de las técnicas, en la que la construcción de una vida apasionante liquide la necesidad de desempeñar un rol y conceder más importancia a la apariencia que a la auténtica vida (De la Huelga, 4).

Volviendo a Oquendo, él crea una perspectiva crítica mientras nos moviliza por distintas ciudades, como un anti-guía turístico que en lugar de decorar el paisaje como una mercancía, ironiza sobre el porvenir del hombre en el mundo de los nuevos artefactos. Recordemos que más adelante, en el poema *film de los paisajes*, se menciona “Yanquilandia” junto a un personaje: el *cow- boy Fritz*.

“En Yanquilandia el cowboy Fritz
mató a la oscuridad”

Estados Unidos es retratado como un producto elaborado en un estudio de cine, existe pues, una re-semantización irónica del espacio. A este respecto, hablando de espacio estético.

Se hace evidente, en Oquendo, junto a esta clara carga reflexiva, un deseo de ubicuidad, una omnisciencia no divina, pero sí fantástica. Repetimos que una de las actitudes que más ayudan a interpretar el poemario desde una dimensión global, corresponde a tomar en cuenta esta crítica lúcida que Oquendo realiza del espectáculo como mecanismo para contemplar la vida, y es que en sus poemas la artificialidad es puesta en ridículo con refinamiento, contundencia y, en muchos casos, con sorprendente alegría y ternura, contraponiendo la insatisfacción, la soledad del hombre en la urbe a la belleza del paisaje natural y al encanto espontáneo del amor adolescente y la fantasía.

Cito a Selenco Vega:

La propuesta de consolidar el mundo del disfrute en el mundo moderno se logra (...) a partir de una situación imaginaria insólita donde los elementos de la naturaleza se fusionan con los productos de fabricación humana. Es, como lo propone Raúl Bueno, la instauración de un imaginario ontológico, que trasciende la mera manipulación de los sentidos y supone la exclusión de los simples dictados de la razón humana (de allí la abundancia de paradojas, así como de toda suerte de sinestesias, que resaltan el aspecto alucinatorio, visual de los versos) (Tesis, 158)

Ello nos hace reparar nuevamente en el **discurso dividido**, cuya flexibilidad hace posible el tránsito del poema *aldeanita* hacia poemas como *New York* o *Amberes*. Caso especial el de este poema *Amberes* pues representa en el imaginario de Oquendo un espacio híbrido que posee las virtudes de la vida simple y cercana a lo natural y, a pesar de ubicarse geográficamente cercano a las grandes urbes europeas, parece carecer de sus defectos y aún así pervive como un espacio cosmopolita idealizado por las capacidades humanas de quienes lo pueblan. Se trata de un puerto que por su condición de zona de intercambio e interacción resalta como punto de cohesión, donde los ojos del poeta han coloreado con ánimo infantil muchas de sus calles y de sus situaciones.

Desde los versos iniciales se desprende la vocación lúdica¹¹ de Oquendo que el poeta Arturo Corcuera describe así:

¹¹ Aquí me permito realizar una pequeña digresión para hablar de la importancia de la sinestesia en la poesía de Oquendo. El poeta parece privilegiar la fantasía. Tal es el núcleo de su vocación lúdica. El juego que prepara alterando las estructuras racionales en el mundo de los sentidos se liga risueñamente a la locura. Los sentidos lejos de confirmar las leyes del mundo natural, perciben estados más allá de toda posibilidad objetiva, por eso encontramos en sus poemas: “voces de color” o versos como: “nos pintaremos el alma de inteligentes”, “un poco de olor al paisaje”, “el paisaje es de limón”, “El calor pasta la luna”, “Parque salido de algún sabor admirable”, “Cantos expresamente colgados de un árbol”, etc.

Su visión mágica de las cosas revelaba la sensibilidad y la mirada de un niño en perpetuo deslumbramiento ante el universo y la pantalla iluminada del cine que colmaba su corazón de imágenes (...) Sólo la ansiedad de un niño por el recuerdo de las golosinas, los regalos y el juego podía haber escrito estos versos: “Y la casa Nestlé/ ha pavimentado la ciudad (22)”

Y es que el poema *amberes* empieza así:

Las cúpulas cantaron toda la mañana

Y la casa Nestlé
ha pavimentado la ciudad

No obstante, Oquendo mantiene su mirada crítica¹², acusa la asignación de roles y la obligación de aprender de modo irreflexivo y por imitación:

Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación
Y así como ponerse el sombrero
(acto mecánico)
basta con estirar una esquina
para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías

Finalmente es a través de la infancia que, como indicó Allan Silva, está situada fuera de la *episteme* moderna, que el yo poético otorga un valor importante a la imaginación, los niños anhelan ir a la dulcería en horas de clase, lo que termina por afirmar la vitalidad como actitud frente al caos de la realidad oficial y como una propuesta disidente de organización de lo cotidiano.

¹² Hay versos en *Amberes* que jugando a la ingenuidad proponen el problema de la interacción entre diversas culturas. La mirada equivocada del otro se intuye en versos que recrean la imagen de los pasajeros de América llegando a Amberes. Los europeos aparecen como curiosos que salen a recibir a los exóticos extranjeros “Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América/ y el puma que abraza a los indios con sus botas” Esta expectativa de encuentros con “el otro” ameritan un análisis especial.

De este modo es totalmente plausible que el yo poético concluya el poema enunciando:

Amberes
es un vino de amistad
es el sobre postal del mundo.

ahora

Los navíos educados regresan a sus nidos	y hay saludos para América en las fuentes de agua
---------------------------------------------	------------------------------------------------------

Mientras más avancemos en el análisis de *5 metros...* comprobaremos indefectiblemente su vocación lúdica. El juego, la naturaleza y la ternura pueden vestir al mismo verso que atavía la lúcida crítica al espectáculo deshumanizante de la ciudad y la fe ciega en la batahola de nuevas técnicas en el marco de la industrialización; por ello, en la poesía de Oquendo de Amat, es fácil encontrar múltiples ejemplos de personificación.

A este respecto Eduardo Chirinos señala un hecho rotundo, a la vez que cita a Montauban:

Todo en los poemas de Oquendo parece estar vivo, tocado por una gracia semejante a la de los *cartoons* (...) Jannine Montauban observa que, a diferencia de los futuristas, Oquendo *no sacraliza las instituciones ni los artefactos de la modernidad; tampoco comete la ingenuidad de cantar a los automóviles de carrera como si fueran el claro de luna: su sistema es el de humanizarlos o naturalizarlos humorísticamente* (72).

Ello nos hace recordar al escritor infantil y pedagogo Gianni Rodari cuando sostenía que pensamos a través de la imaginación: “No me parece arbitrario deducir que si queremos enseñar a pensar debemos antes enseñar a inventar

(172)”, idea que se articula perfectamente a la teoría planteada por George Lakoff, según la cual pensamos con metáforas, planteamiento que pocos años después influenciaría en la Neoretórica de Arduini.

Luego de esta breve y necesaria digresión, agregamos que la idea de movimiento que es escenificada para el lector (idea que da vigencia a la experiencia cinemática) intensifica la reflexión, la hace más verosímil como vivencia y, por qué no, también más entrañable.

Ahora observemos el caso del poema *jardín*:

Los árboles cambian

el color de los vestidos

Las rosas volarán
de sus ramas

U n n i ñ o e c h a e l a g u a d e s u m i r a d a

y en un rincón

LA LUNA CRECERÁ COMO UNA PLANTA

Éste es un poema que consta de siete versos. Los primeros cuatro versos forman dos escenas evidentemente simultáneas por la técnica del montaje. En el quinto verso, cuando el niño (símbolo clave de ternura en la poética de Oquendo) “echa

el agua de su mirada” se quiebra la simultaneidad y entramos en el campo de la sucesión: La luna crece como una planta, debido a que el niño la riega con su mirada desde un rincón. El agua hizo florecer a la luna como a un cuerpo orgánico (la fantasía re-semantiza los objetos).

El caso es que, una vez más, lo simultáneo y lo sucesivo son acercados para crear sentido; como se puede apreciar, ambas nociones temporales colaboran para crear el retrato de un único espacio: el jardín, no hay más escenarios en este poema, no se mencionan urbes famosas ni enredados laberintos de paisajes. Nos sobrecoge la creatividad fantástica con la que el yo poético anima la escena, la sencillez y la cristalina profundidad de su imagería. La naturaleza representa una fuente intransferible de sosiego y creatividad respecto a la vida cotidiana-moderna plagada de inhumanidad. Todo esto se aprecia en el modesto espacio de un jardín.

Podemos concluir que, en *5 metros de poemas*, los espacios se presentan de dos formas:

- Simultaneidad en el mismo escenario (varias cosas ocurren en un solo plano- espacio, dividiéndolo en varias perspectivas o mini-espacios), es decir: Un jardín enfocado desde varios ángulos.

- Simultaneidad de diversos paisajes (aquí aflora el Oquendo más cosmopolita, aquel que viaja con la imaginación), es decir: París, Viena, Yanquilandia, etc.

Queda en evidencia la manera en que Oquendo de Amat logra montar distintas escenas provocando que el lector-espectador presencie varios ángulos en un mismo instante. Para ello elaboró un discurso que simula digresiones, justificadas por el ritmo y la red de reflexiones que vinculan lo que aparentemente se plantea como una serie de enunciaciones casuales, como un juego inocente de perspectivas y tiempos gramaticales.

CONCLUSIONES

Está claro que teorías retóricas como la de Stefano Arduini abren perspectivas abiertas y novedosas, en relación al proceso de recepción de los textos literarios, pues éstos refieren un estudio más amplio de los extensos campos culturales que recorren las manifestaciones artísticas y culturales. En el caso de Oquendo de Amat, la aplicación de un concepto como el de marco retórico no hace sino que acercarnos más a las influencias concretas del medio, perspectiva desde la cual los hechos retóricos (actuales y actualizables) serán también aspectos imprescindibles del análisis poético, del mismo modo que los distintos referentes aludidos en un texto, puesto que constituyen finalmente el espacio de un mundo posible.

En relación a la experiencia cinemática presente en *5 metros de poemas*, podemos concluir que:

1. El cine no es el principal referente dentro del poemario sino que pertenece al conjunto referencial del texto, cuya variedad de discursos, procesos, seres o situaciones aludidos son organizados en torno a la parodia, la cual determina la cosmovisión y las coordenadas internas del mundo creado al interior del libro, lo que hemos llamado en distintos momentos de esta investigación: reglas de juego.

2. La experiencia cinemática plantea las “reglas de juego”, en relación a la escenificación del movimiento y la espacialidad (la condición de generar la noción de existencia diversos espacios), pero es en gran medida relevante hablar del conjunto referencial parodiado para poder configurar las reglas del juego y las posibilidades de dicha escenificación, como parte del contrato implícito entre emisor y receptor, sin tener que recurrir a menciones explícitas a una normativa para leer el libro y acceder a sus escenificaciones.
3. La escenificación del movimiento y la espacialidad es determinada, entre otros aspectos, por las relaciones que tiene el lector previamente con los referentes reales que el autor extrae del marco retórico. Entonces, el mundo del texto no es una mera imitación de esos referentes reales, sino que es una reelaboración de los mismos, una simulación que insinúa su funcionamiento, el ritmo propio de su quehacer, en resumen: una escenificación, pero que atañe directamente al lector, ya que para avanzar en la lectura éste se compromete a participar como un elemento activo de la escenificación, asumiendo un papel de acuerdo a los roles cuyos referentes reales remiten.
4. La experiencia cinemática es puesta en ejercicio dentro del poemario, desarrollando: la sintaxis con sentido espacial (elemento más obvio de la

experiencia cinemática dada la composición notablemente visual de muchos de los textos de *5 metros de poemas*), la dimensión de volumen, el discurso dividido y la simultaneidad.

5. La dimensión de volumen es producto de la modificación del poemario como expresión, más precisamente, de la forma de la expresión. La dimensión de volumen manipula la convencionalidad del libro, y se manifiesta en *5 metros de poemas* a través de la forma de acordeón en cuyas páginas se hayan impresas instrucciones de uso, cortes publicitarios, notas, etc. que delimitan el sentido de la lectura, dichos elementos se convierten en materias significantes que enriquecen la propuesta poética de Oquendo de Amat. El lector se transforma en un “consumidor” y ello incide en su percepción del poemario como una escenificación con un significado que debe desentrañar.
6. La parodia, dentro del texto, es una reelaboración de los diversos referentes, por ejemplo de otros discursos, principalmente de aquellos que remiten al consumo y a los espectáculos masivos y a experiencias de diversa índole, cuya red de comportamientos y transacciones, el lector reconoce como propios de su cotidianeidad.
7. Dentro de la utilización del marco teórico como fuente para la enunciación de discursos, cabe enfatizar el caso especial de la parodia de los propios

discursos vanguardistas, principalmente del código futurista y su fetichismo tecnológico. Dicha característica, termina por modelar un texto que no se asimila a ninguna escuela del vanguardismo en específico. El autor emplea, así, el juego de la escenificación de estos discursos manteniendo la autonomía de su escritura, planteando un ejercicio de libertad y de crítica del mundo a través de la imaginación, cuya influencia puede hallarse esencialmente en el ideario surrealista y dadaísta.

8. El discurso dividido es otro elemento importante de la experiencia cinemática plasmada en el poemario. Se caracteriza por organizar una estética fragmentaria. El autor hace explícita su voluntad de “elegir” (e incluso, si vamos allá de la mera contemplación de los discursos existentes, podemos decir que hace explícita su voluntad de “jugar” “crear”, “construir”) un tipo lenguaje para representar lo espontáneo y el dinamismo, propios de la idea de movimiento, pero de un movimiento que se emparenta definitivamente con la vitalidad.

9. La idea de movimiento abre la puerta a la temporalidad. Sin tiempo no hay desplazamiento, por ello, el autor desarrolla una técnica discursiva que organiza lo temporal en función a dos criterios: temporalidad simultánea y temporalidad sucesiva. Ambas formas son representadas de manera intercalada, simulando lo accidental de la contingencia. Su elaborada

articulación permite al autor escenificar perspectivas más flexibles de desplazamiento, hecho que repercute en la percepción del lector.

10. Existen diversas figuras retóricas que el poeta emplea para desarrollar la experiencia cinemática, tal es el caso del polisíndeton que ayuda crear el tiempo sucesivo, o la ironía que se halla presente en la parodia con que el discurso es organizado para su posterior percepción. Asimismo, además de la parodia ya mencionada, encontramos en la personificación y en la sinestesia, un valor fundamental para transmitir la vocación lúdica y el dinamismo que, por lo general, subyace en toda relación con lo vital. Estas figuras retóricas se caracterizan por modificar los propios elementos de la realidad a la que aluden, combinan vocablos más allá de sus posibilidades quebrando la expectativa del lector, alterando conceptos o instancias de percepción sensorial, facilitando la inserción del humor en el discurso, por su característica de moldear fantásticamente y a voluntad la seriedad de las convenciones en un mundo que requiere una crítica urgente. Dicha crítica privilegia una forma de encarar la realidad, oponiéndose a los valores del sistema, es así que el poeta altera, por medio de las figuras retóricas los principales referentes de dicha realidad, la tecnología o el comercio, por citar algunos ejemplos.

11. En *5 metros de poemas* la simultaneidad se da tres maneras: variación en los tiempos de la enunciación, descripción indirecta, presentación de múltiples espacios en un mismo instante.
12. La variación en los tiempos de la enunciación es una técnica en la cual el yo poético desordena los tiempos de la enunciación (pasado, presente, futuro). Esta técnica permite, en primer lugar, hacer explícita la renovación de la expresión verbal, deja en evidencia el montaje de imágenes, sin embargo alcanza sus efectos más profundos a nivel semántico, puesto que el montaje es utilizado para expresar situaciones que, aunque puedan ser mencionadas en tiempos gramaticales distintos pertenecen al mismo instante, hecho que quiebra la expectativa, a modo de expresar la vida como una aventura incontenible.
13. La descripción indirecta permite representar la simultaneidad debido a que establece en un mismo instante un retrato de una múltiple posibilidad de escenas o sensaciones incompatibles desde la lógica convencional, apelando sobre todo a la abstracción. El lenguaje de la descripción indirecta escenifica una toma de posición frente a lo corpóreo a través de la evasión de la corporalidad.
14. La descripción indirecta por lo general, crea dos imágenes de un mismo instante: Una primera imagen de la presencia del sujeto que existe y actúa

sin aparecer, cuya posición suponemos por algunos indicios del paisaje que pertenece al mismo instante en otro espacio. La segunda imagen corresponde al paisaje o escena que es provocada directamente por la presencia del sujeto en otro plano.

15. Las aparentes digresiones que se suscitan al presentar múltiples espacios o tiempos gramaticales sin una conexión o motivo central aparente, son articuladas de dos maneras: A través de un profundo impulso lírico (cada verso encaja fonéticamente a la perfección con el verso que le precede) y a través de la reflexión (el yo poético plantea ironías para establecer una crítica de las relaciones humanas).

16. La presentación de diversos espacios pertenecientes a un mismo instante, otorgan dos formas de simultaneidad: 1) En el mismo escenario, es decir, varias cosas ocurren en un solo plano- espacio, dividiéndolo en varias perspectivas o mini-espacios. 2) Simultaneidad de diversos escenarios, geográficamente alejados. El carácter cosmopolita del lenguaje es un registro característico de esta técnica. El autor no ofrece una guía turística, sino un viaje imaginario que modifica los referentes reales, ya sean estos: ciudades famosas o países, con el fin de plasmar una crítica o expandir sus posibilidades comunicativas a través de la imaginación.

En buena cuenta la visión crítica del poemario nos estimula a pensar sobre el papel de la modernidad reflejada en el desarrollo de nuevas técnicas que además de favorecer la producción en masa ahora ejercen control por medio del entretenimiento, cuya propaganda que enfatiza el modo en cómo es correcto vivir. La sociedad de consumo es un asunto que se desprende luego de la lectura de los poemas y nos puede hacer explayar en otros tópicos. Ahora bien, es cierto que Oquendo de Amat se siente atraído por ciertas innovaciones tecnológicas, pero no por el rol instrumentalizador que éstas puedan tener, es decir por lo funcionales que puedan ser para el orden, sino que se acerca a ese nuevo mundo de técnicas como lo haría un niño, maravillado por un parque de atracciones o por ver el milagro de los primeros aviones. El poemario fue escrito en la tercera década del siglo XX, los últimos 40 ó 50 años habían representado una inusitada revolución de la técnica. Era motivo de júbilo que la ingeniería permitiera a un coche de carreras alcanzar la velocidad de 100 km/h o hacer patente la utilización de los rayos X. Todo acercamiento a aquel mundo civilizado y veloz que empezaba a gestarse es manifestado a través de la ensoñación con la que Oquendo de Amat subvierte las propias capacidades de ciertos artefactos (creando un ascensor capaz de elevarse hasta la luna o la hipótesis fantástica de que las nubes son el humo de escape de automóviles invisibles) humanizándolos para obtener un estilo que no deja indiferente al lector y exagera convenientemente lo cotidiano en búsqueda de horizontes independientes.

Podemos editar un libro y venderlo en supermercados, con códigos de barras y copyright; o podemos regalar manuscritos en la calle, pegarlos en los árboles, finalmente lo poético puede convertirse en una actitud, en una fuente de conocimiento, o en una palanca que permita ensanchar el límite de lo comunicable en el ámbito del orden establecido. El modo en cómo se quiebra la expectativa en la red de asociaciones habituales, es un elemento a tener en cuenta en la cosmovisión de un autor. La sensibilidad de Oquendo de Amat plantea, en ese sentido, una oposición crítica a las nuevas relaciones entre los hombres y su entorno. La aventura, la fantasía y el humor organizan la capacidad de disensión del POETA más allá de la inmutabilidad o la indolencia con que la rutina domestica a los seres que adoptan la obediencia o el conformismo como una segunda naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

-Primaria.-

OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas* (edición facsimilar). Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2005.

-Secundaria.-

ADÁN, Martín. *La casa de Cartón*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1961.

AYALA, José Luis. *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima, Editorial Horizonte, 1998.

BASADRE, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre Literatura penúltima*. Lima, Universidad San Martín de Porres, 2003.

BELLI, Carlos Germán. "Oquendo de Amat Panvanguardista". *Dedo crítico* N°11, Lima, 2005.

BELLI, Carlos Germán. *La Poesía de Oquendo de Amat*. Tesis de Doctor en Literatura, 1980.

BUENO, Raúl. "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana". *Hispanoamérica* N° 71, 1995.

BUENO, Raúl. "Oquendo de Amat, Carlos". En: (Varios) *Diccionario Enciclopédico de letras en América Latina*. Caracas, Fundación Bilioteca, Tomo III.

BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima, Latinoamericana Editores, 1985.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayos sobre la heterogeneidad socio – cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.

CHIRINOS, Eduardo. “No sólo los ciclistas venden imágenes económicas: mercancía y dandismo en Oquendo de Amat”. *Dedo crítico* N°11, Lima, 2005. Páginas 35-44

FERNÁNDEZ, Camilo. *La soledad de la página en blanco*. Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

LAUER, Mirko. *La Polémica del Vanguardismo 1916 – 1928*. Lima. U.N.M.S.M., 2001.

LAUER, Mirko. *Musa Mecánica. Máquinas y Poesía en la Vanguardia Peruana*. Lima. IEP , 2003

LAUER, Mirko. *Poesía Vanguardista Peruana 1916 – 1930*. Introducción a su *antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima, Ediciones El Virrey / Hueso Húmero Ediciones, 2001.

LAUER, Mirko. *9 Libros vanguardistas*. Lima, Ediciones El Virrey, 2001.

LÓPEZ LENCI, Yasmín. *El laboratorio de la vanguardia en el Perú.*, Lima, Horizonte, 1999.

MENESES, Carlos. *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas de la gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.

MENESES, Carlos. *50 preguntas para el autor de 5 metros de poemas*. *Dedo Crítico*. Año 11, N°11. Lima, 2005

MONTAUBAN DEL SOLAR, Jannine. “La Parodia en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat”. *Plural* N°8. Lima, 1984. Páginas 71-83

MONTAUBAN DEL SOLAR, Jannine. "¿Por qué los hombres andarán oblicuos sobre la pared? La parodia vanguardista en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat". *Dedo crítico* N°11. Lima, 2005. Páginas 71-83

PAZ, Octavio. *Los hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral, 1998.

VEGA, Selenco. *Vanguardia y modernidad en 5 metros de poemas: un acercamiento*. Lima, Tesis de licenciatura, UNMSM, 1999.

-Complementaria.-

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia 2001.

BAJO CERO, Alicia. *Poesía y poder*. Valencia, EBC, 1997.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Textos cautivos*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre.textos, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1984.

GOLDMANN, Lucien. *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975.

GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la literatura*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

LAKOFF, George. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1998.

MAYORAL, José Antonio (compilador). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros S.A., 1987.

MIGNOLO, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1997.

MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1986.

RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Buenos Aires, Coedición Ediciones Colihue S.R.L. / Biblosier 1993.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.

VANEIGEM, Raoul. *Aviso a los jóvenes sobre La muerte que Le gobierna*. Madrid, Tierra de nadie ediciones, 2007.

VANEIGEM, Raoul. *De la huelga salvaje a La autogestión generalizada*. Barcelona, Anagrama, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.